

رولان بارت

المعنى الثالث

و مقالات اخرى

ترجمه و قدم له

عزيز يوسف المطلبي



رولان بارت

المعنى الثالث ومقالات أُخرى

ترجمة

أ.د. عزيز يوسف المطلبي

بغداد ـ ٢٠١١

عنوان الكتاب: رولان بارت المعنى الثالث ومقالات اخرى
ترجمة: أ.د. عزيز يوسف المطلبي
الناشر: بيت الحكمة/ بغداد.
تنسيق وإخراج: سارة سعد هامل
الطبعة الأولى/ ٢٠١١ م

بيت الحكمة – العراق – بغداد ـ باب المعظم
هاتف اتصالنا ٠٧٤٠٠١٩٠٨٤٥

www. baytalhikma.iq

E Mail: info@ baytalhikma.iq

المحتوى

بسم الله الرحمن الرحيم

١. كلـمة مُمـهِـدة

ظهرت أكثر مقالات هذا السفر في مجلات عراقية[1]. واذا أردنا ان نعرض لهذه المقالات عرضاً سريعاً، فإن "الكتابة عينها في رولان بارت"، مقالة "سوزن سونتاغ" تظهر، بوصفها، مقدمة لكتاب بارت: كتابات مختارة، وهو كتاب يعلن أنها محررته.تجمل سوزن سونتاغ مايعنيه بارت للقراء فتقول إن بارت، وهو محب للحكمة الموجزة، يتسم بحس رهيف وقدرته على الاتيان بالمثل الحكيم هي موهبة اشارات. وهي ترى أن بارت يملك قوة تعميم خارقة وانه يميل إلى محو الحد الفاصل بين الرواية والمقالة: "فلتقترب المقالة من إعلان نفسها رواية. وبارت، كما تسهب في الغوص إلى لب مقالاته، يرى أن السطح معبر كالعمق وهو يظهر احترامه للثقافة اليابانية كما يوكد ذلك كتابه إمبراطورية الاشارات. لأُريد ان احرم القراء من لذة قراءة هذه المقالة التي تستهل بارت: كتابات مختارة، المقالة التي تفصح عن فهم عميق يسبر غور هذا الكاتب المبدع.

تتصدر مقالة المعنى الثالث المقالات الأُخرى في هذا الكتاب، والمعنى الثالث هو المعنى العويص. ويصف بارت، في "فلوبير والجملة"، عذاب كاتب يحس "مخاض" الأسلوب ويصفه بأنه عناء لايوصف وهو يصرح ان فلوبير قضى حياته "يصنع جملاً" وتثير بارت في "درس في الكتابة" دمى نبراكو التي تتسم بغياب التأثر وبالوضوح وخفة الحركة والدقة وفي "من لذة النص" يرى بارت "أن ثرثرة النص

---

[1] هذه المجلات هي الكاتب العربي، الثقافة الأجنبية، الأقلام، الطليعة الادبية وهي مجلات لم يبق منها، بحسب علمي، سوى الثقافة الأجنبية والأقلام. أما مقالة "مؤلفون وكتاب" فقد نشرت في مجلة التواصل التي تصدرها جامعة عدن في اليمن. وفي ما يخص "فلوبير والجملة" و"عالم المصارعة" لم تنشرا .

ماهي إلا زبد اللغة التي تنشا بفعل حاجة يسيرة إلى الكتابة" وفي "رولان بارت يكتب في رولان بارت"، نقف على مايحب ولايحب: "لايهم هذا احدا وليس له معنى، فيما يبدو، غير أن هذا كله يعني أن جسدي لايشبه جسدك." وكذلك يبين بارت في مقاله "مؤلفون وكتاب" أن المؤلف يؤدي وظيفة ما، اما الكاتب فيؤدي نشاطا. وعنده في "عالم المصارعة" أن فضيلة المصارعة الحرة انهت مشهد الافراط ويفصح بارت في "ترو"، اخر مقالة كتبها بارت قبيل حادثة موته، "عن يومياته" وهوعلى الرغم مما يحس من تاثير حزين، فإن الرغبة في كتابة يومياته امر يمكن تصوره.

وفي ما لايتصل بهذه المقالات، قد تهمنا اراء بارت في النص. يوجز رامان سيلدن في كتابه ممارسة النظرية وقراءة الادب: مقدمة (هيرتفوردشير،١٩٨٩ صفحة ٧٦) اراء مفكري "مابعد البنيوية" التي ترى أن أصل العمل الفني لايكون في ذهن المؤلف وإنما في كامل شبكة المعنى المعقدة التي ينتج فيها المؤلف نصا. ويُذكر ان بارت هو الذي صاغ عبارة "موت المؤلف" ليصف النظرة المتغيرة نحو النص. ففي كتابه s/z (وهو كتاب فيه نقد قصة سارسين لبلزاك)، ينظر بارت إلى النص بوصفه "مجرة" دالآتِ يستطيع ان يفتحها القارئ بسبل مختلفة، باختدامه "اللغات" النقدية المختلفة التي لايستطيع أيٍ منها ان "يغلق" عملية المعنى بان يفرض على الدال مدلولا نهائياً. ومن المعلوم أن بارت يميل إلى تفضيل النصوص اتي تسمح بأقصى حرية ممكنة وهو لايحبذ النصوص التي تحاول تحديد حريتها.

كتب بارت في موضوعات متنوعة تتعب المتتبع.

ففي "الاسطورة اليوم" "Myth Today" (١٩٥٦)، نجد بارت يتساءل: ما هي الأسطورة اليوم؟ ويجيب قائلاً، الأسطورة هي نوع من الكلام. ولكنها ليست أي نوع. فاللغة تحتاج الى ظرف محدد لكي تصبح إسطورة. يجب أن نؤسس "منذ البداية" أن الأسطورة هي نظام إتصال

وأنها رسالة. وهذا يعني أننا لانستطيع أن ندرك الاسطورة بوصفها شيئاً أو مفهوماً أو فكرة. إنها أسلوب دلالة، إنها 'شكل' سنخصص، بعدئذٍ، يقول بارت، لهذا 'الشكل' حدوداً تاريخية و ظروف إختدام ثم نعيد إدخال المجتمع فيه. لانستطيع أن نعّزف الاسطورة بمادة رسالتها ولكن بالطريقة التي نتفوه بها هذه الرسالة. أو كل شي يمكن أن يكون أسطورة؟ يجيب بارت: نعم فهو يلحظ أن كل شئ يمكن أن يمر من وجود مغلق وصامت إلى حالة شفاهية مفتوحة. ليس هناك قانون يمنع من التحدث عن الاشياء. فالشجرة هي شجرة ولكن كما عبّر عنها مينو دروMinou Drouet لم تعد كذلك. فهي شجرة كُيّفت لنوع معين من الإستهلاك وأتسمت بما يجعلها منغمسة بالثورة والصور البلاغية. وبإختصار، بنوع من الإختدام الإجتماعي الذي أضيف الى مادة نقية.

يدرك بارت أن الأسطورة تعود الى مجال علم عام، ممتد من علم اللغة يسمى "علم العلامات" Semiology. "علم العلامات" هذا علم 'أشكال' forms. فهو يدرس الدلالات بعيداً عن محتواها. وإذا ما عُرفت حدود هذا العلم، لايصبح فخاً ميتافيزيقياً. إنه علم نحن بحاجة إليه ولكنه غير كاف. يفترض علم العلامات هذا صلة بنى الدال signifier والمدلول عليه signified. هذه الصلة ليست صلة مساواة equality وإنما صلة تكافؤ equivalence ولكن، يحذرنا بارت، أننا هنا نتعامل مع ثلاثة مصطلحات أي ان لدينا الدال والمدلول عليه والعلامة The sign. المثل الذي يقدمه بارت "باقة أزهار" أختدمها أنا للتعبير عن عاطفتي. على مستوى التحليل، هذه الأزهار "المثقلة بالعاطفة" تسمح لنفسها بأن تحلل إلى أزهار وعاطفة والأزهار والعاطفة موجودتان قبل إتحادهما وتكوينهما هذا الشئ الثالث الذي هو العلامة sign.

في الكتابة في درجة الصفر عرف بارت الكتابة writing بوصفها دال الاسطورة الأدبية أي شكلاً يملؤه المعنى ويتلقى من مفهوم الأدب دلالة جديدة. وحين يدلف الى الكلام الأسطوري، فأنه يرى

مكوناته (من اللغة ذاتها والصور والبوسترات الخ) قابلة للإختزال الى وظيفة دلالية حين تلتقطها الأسطورة، إذ لاترى الأسطورة فيها الإ المادة الخام عينها ووحدتها تأتي من كونها تصبح، جميعاً، حالة لغة مجردة.

يقف بارت طويلاً عند المعنى ويرى أنه حين يصبح 'شكلاً' فأنه يفرغ نفسه ويصبح واهناً. عندها يتبخر التاريخ ولا يبقى إلا الحرف. يحوي المعنى نظاماً كاملاً من القِيَم: [يحوي] تاريخاً، جغرافية، درساً أخلاقياً، رسالة في علم الحيوان، أدباً. و'الشكل' أو [الصورة] يُبعد كل هذا الغِنى. يستدعي هذا الفقر المكتسب دلالة لملئه. ولكن النقطة الأساس هي أن الشكل لا يكبت المعنى وإنما يفقره ويبعده. يظن المرء، حينها، أن المعنى سيموت ولكنه موت مع إيقاف تنفيذ الحكم. فالمعنى يفقد قيمته ولكن يحتفظ بحياته التي تقتات عليها هيأة الأسطورة.

وحين يتحدث بارث عن '**آخر كاتب سعيد**' (١٩٥٨) " The Last Happy Writer"، أي عن فولتير Voltaire، فهو يرى أن التاريخ، منذ زمن ذلك الكاتب ، تصفده صعوبة تؤذي أي نوع من الأدب الملتزم الذي لم يعرفه زمن فولتير، "الادب الذي يقول: لاحرية لإعداء الحرية. وعلى وفق هذه النظرة، ليس بإمكان أحد ما أن يعطي درساً في التسامح الإنساني. وبإختصار، تفصلنا عن فولتير حقبة كان فيها كاتباً سعيداً، حقبة كان فيها كل شئ يتحول إلى مشهد في معاركه. وكان اسم خصمه يبعث، دائماً، على السخرية.. غير أن المناوشات بين فولتير والعالم لم تكن "مجرد" مشهد، بل كانت مشهداً أسمى. وسعادة فولتير الأولى، كما يراها بارت، كانت، من غير ما شك، تنبع من زمانه. كان الزمن، يومذاك، غاية في القسوة وقد وصف فولتير، في كل مكان، رعب ذلك الزمن. غير أن هذا الزمن الكالح نفسه قد ساعد الكاتب و منحه الإطمئنان و الثقة أنه كان يحارب من أجل قضية عادلة وطبيعية. فقد كانت البرجوازية، الطبقة التي انحدر منها فولتير، تمسك بالمواقع الإقتصادية أي كان لها سطوة في التجارة والصناعة وفي الثقافة

والعلوم. كما أحست أن إنتصارها صاحب إزدهار الأمة وسعادة مواطنيها. وقد كانت سعادة فريدة لاتوصف أن يجد فولتير نفسه يحارب عالماً حيث القوة والغباء وجهان لعملة واحدة.

إذا كانت سعادة فولتير الاولى تكمن في التاريخ الذي يدركه بوصفه إكتمالاً، فإن سعادته الثانية هي نسيانه التاريخ. ولكي يُسّعد نفسه فقد علّق الزمن وإن كانت له فلسفة، آنذاك، فهي التوقف، الجمود. تتمحور فلسفة فولتير، في ما يخص الزمن، إجمالاً، حول إسهام حقبة القرن التاسع عشر، إسهام المانيا، على نحو فريد. ولكن كان هناك إسهام آخر هو تأثير الشرق. فيجب أن تلحظ أنه حين بدأ فولتير بكتابة "حكاياته" "Tales"، التي تدين كثيراً للحكايات الشعبية الشرقية، إستغل فولتير هذه الحكايات لصالحه لإنه لم يكن مهتماً بما نسميه، الان، "الأصالة" [الاصالة فكرة حديثة، تماماً]. فبالنسبة له، ما هو شرقي oriental ماهو الا شفرة، ماهو الا صلة ملائمة للإتصال. معنى هذا أن الرحلة الفولتيرية ليس لها قصد والحيّز الذي غطّاه فولتير لم يكن حيّز مُكتشفِ وإنما حيز مُستعرض. يفسر هذا الرحلة الفولتيرية التي لم تكن واقعية ولا 'باروكية' baroque [أسلوب فني يتميز بدقة الزخرفة في اوربا ١٦٠٠-١٧٥٠]. ولم تكن هذه الرحلة عملية معرفة و إنما كانت عملية إثبات.

"في راسين" "On Racine" (١٩٦٠)، يقدم لنا بارت تعريف البطل المأساوي كما يراه راسين الذي يصف لنا ظاهرة غريبة من التشوه الزمني كما يفعل في باجازيت Bajazet. فبين الزمن الخارجي والزمن المحدد، يقع الزمن الذي تحدث فيه الرسالة، وعندها لا يكون أحد متأكداً، أبداً، أن الحادثة التي تُروى هي نفسها الحادثة المُنتَجة. فالحادثة الخارجية لاتكون ، أبداً، نهائية إذ لا تكمل تحولها إلى سبب نقي. وبإختصار، فأن الطبوغرافية الراستينية متقاربة. فكل شئ يقود الى الموقع المأساوي ولكن كل شئ مُحتجز [مقفل عليه] هناك. يخدّر هذا

الموقع المأساوي ويلازمه خوفان، هلوستان: خوف **الامتداد** وخوف العمق.

هذا، إذن، هو أول تعريف للبطل المأساوي. إنه إنسان مقيد، إنسان لايستطيع الخروج من غير أن يموت. ومحدوديته هي فضيلته وحالة أسره هي امتيازه. فإذا مارتبنا، في نوع من التجمع المثالي، هذه القبيلة التي تتكون من أكثر من خمسين من الشخوص المأساوية التي تسكن المأساة الراسينية، فإننا سنكشف الحشد البدائي: **الاب**: سيد غير مُنازع في ما يتصل بحياة أبنائه، الاخوة: أعداء لأنهم يتنازعون، دائماً، ميراث الاب الذي هو ليس ميتاً، تماماً و إنما يعود لمعاقبتهم. واخيراً **الأبن**: الذي ينتابه، على نحو مميت، رعب الاب والحاجة الى تدميره.

أما المحبون في راسين فيصنعهم الإغتراب. ليس للعمر أو للجمال هنا اية ميزة. فالجسد الراسيني هو، أساساً، إزعاج و فوضى ونقص واثواب رثة تخفي هذا الجسد، وتجعله يتماوج مزدهيا في آن واحد. يجلب المحبون الراسينيون أجسادهم في مجابهة كيما يدمروها. ومنظر الجسد المخاصم يشوش اللغة ويجعلها تضطرب بالمبالغة فيها أو بإحالتها الى صمت.

فإذا ما إنتقلنا إلى "برج إيفيل" "Eiffel Tower" (١٩٦٤) يورد بارت ما قاله موبسان Maupassant في صدر مقالته: "البرج هو المكان الوحيد في باريس الذي لاأستطيع رؤية البرج فيه" وصدقاً، عليك أن تأخذ إحتياطات لاحد لها، في باريس، لكي لاترى برج ايفيل. فالبرج هناك، دائما، مثل صخرة على النهر. يرى بارت البرج حاضراً في العالم كله. فهو، بصفته رمزاً عالمياً لباريس، سيكون في كل مكان في العالم تظهر فيه باريس بوصفها صورة...فإبتداءاً من الغرب الأوسط في الولايات المتحدة إلى أستراليا، ليس هناك من رحلة إلى فرنسا يقوم بها المرء لاتكون بإسم البرج ولاكتاب مدرسي ولاملصق جداري ولا فلم في

فرنسا إلا ويُظهر البرج بصفة كونه علامة كبرى للشعب الفرنسي وللمكان.

هذه العلامة النقية- الفارغة عملياً- هي علامة يتعذر مقاومتها لإنها تعني كل شئ. ولكي تنفي وجود برج ايفيل، عليك أن تقف عليه، تماماً، مثلما فعل موبسان وتعرّف نفسك به. ومثل الإنسان، الذي هو الوحيد الذي لا يعرف لمح بصره، فالبرج هو النقطة المستترة للنظام البصري كله الذي هو مركزه وباريس محيطه. ولكن البرج، في هذه الحركة التي تبدو إنها تحدده، يكتسب قوة جديدة: إنه شئ يصبح، بدوره، حين ننظر اليه، نقطة مراقبة حين نزوره.

البرج شئ يُرى وهو فعل كامل مبني للمعلوم والمجهول في آن واحد. ليس فيه وظيفة أو صوت ناقص.ولكن لِمَ نزور برج إيفيل؟ لنسهم في علم، بلا ريب، أصفى كثيراً من الشئ نفسه.

فالبرج ليس مشهداً إعتيادياً. فإذ تدخله و إذ تصعد إليه وتركض حول سبله، فهو، على نحو ما، شئ أكثر بدائية وأكثر عمقاً، في الوقت عينه. يرى بارت أن البرج ينظر إلى باريس. وزيارتك البرج معناها أنك تصعد إلى الشرفة لكي تدرك جوهراً معيناً من باريس وتفهمه وتتذوقه.. وفي الوقت الذي يطل فيه البرج علي المدينة، يحيلها إلى نوع من الطبيعة، إلى، مايراه بارت ضمناً، واحة غنّاء. كما يحيل حشد الناس إلى منظر طبيعي. فهو يضيف إلى الأسطورة الحضرية الكالحة بُعداً رومانسياً، يضيف اليها تناغماً ولطفاً. وأخيراً، فالبرج هو الشاهد وهو النظرة المحدّقة التي تثبت بإشارتها signal الرشيقة البنية كاملة: البنية الجغرافية والتاريخية والاجتماعية لباريس. في البرج 'المريح' يستطيع المرء أن يشعر، تماماً، أنه منقطع عن العالم، وفي الوقت عينه، مالك هذا العالم.

يركز بارت في "مقدمة لتحليل بنيوي للروايات/ القصص" Introduction to the Structural Analysis of Narratives على

اللغة، معلناً أن للخطاب discourse قواعده "ونحوه". علم لغة الخطاب هذا كان يحمل، لحقبة طويلة، إسماً بهياً هو إسم البلاغة.

بنيوياً، تتقاسم القصة/الرواية خصائص الجملة- القصة/الرواية هي جملة طويلة. وفي مايخص مستوى المعنى، يصرح بارت بأن علم اللغة يزود التحليل البنيوي للقصة/ الرواية بمفهوم حاسم كونه يوضح، من فوره، ماهو جوهري في كل نظام معنى. أي يوضح ما يؤسس هذا المعنى. ويسمح لنا مثل هذا التحليل بأن نُظّهر كيف أن القصة/الرواية ليست مسألة كمٍ من الاقتراحات وأن نصنّف الكتلة الهائلة من العناصر التي تصنع القصة/ الرواية. هذا المفهوم هو مفهوم مستوى الوصف. هنا يوافق بارت هاليدي أن الوصف ليس شيئاً 'صحيحاً' أو 'خاطئاً' بنفسه والأفضل النظر الى كثرة أو قلة فائدته. يمكن وصف الجملة ببضعة مستويات: صوتية ونحوية وسياقية. هذه المستويات هي في صِلة سلسلة مراتب، احداها والاخرى. ولايستطيع أي مستوى أن يُنتج المعنى وحده. فلا تأخذ وحدة unit من مستوى معين معنى ما لم تتكامل وتندمج في مستوى أعلى.

تحتل المستوى السردي علامات هي عوامل تتوافر على إعادة دمج الوظائف والاحداث في الإتصال الروائي. تتجاوز الهيأة النهائية للقصة "الرواية بوصفها قصة" رواية محتوياتها وصيغها الروائية على نحو صارم. يرى بارت أننا بحاجة الى جهد قبل أن يكون ممكناً توكيد مستويات وصف للفعل الروائي بمستوى "الوظائف" functions ومستوى الاحداث actions ومستوى السرد narration. والعملية المهمة في لغة القصة/ الرواية هي **الإكتمال بالدمج**. فما ينفصل عند مستوى معين، كثيرا مايتحد، ثانية، عند مستوى أعلى. هناك ما يمكن ان نسميه حرية القصة ولكنها حرية محدودة، محصورة، فعلياً. فبين الشفرة القوية للغة والشفرة القوية للقصة، هناك يُنصب غور [تجويف]- هو الجملة. وما يحدث في القصة/ الرواية، من وجهة نظر إحالية واقعية

هو، فعلياً، لا شئ. فما تحدث هي اللغة وحدها، مغامرة اللغة والاحتفال الذي لا ينتهي بمجيئها.

ولكي نفهم بارت فهما حسنا في هذا العرض السريع، علينا أن نحيط، على نحو ما، بما يعرف بـــ "شفر الاتصال" Codes في كتابه s/z (صفحة ١٧ وما تبع ذلك) وهي الشفر التي شرحها روبرت شولز في كتابه البنيونة في الأدب: مقدمة (جامعة بيل، ١٩٧٠ الصفحتان ١٥٤-١٥٥). هذه الشفرات هي:

١. **شفرة الاحداث:**

The Proairetic Code

تحت هذه الشفرة، نستطيع أن ننظر إلى كل حدث في القصة بدءاً من فتح الباب وإنتهاء بإنغماس الموسيقيين. فالاحداث متتابعة Syntagmatic، تبدأ في نقطة معينة وتنتهي في نقطة أُخرى. في القصة تتشابك الأحداث وتتداخل ولكن، في النص الكلاسيكي، تكتمل،جميعا، في النهاية.

٢. **الشفرة المؤولة [المفسرة/التفسيرية] أو شفرة الألغاز:**

Hermeneutic Code The

هذه، مثل شفرة الاحداث، ناحية من نواحي النحو الروائي. يكون لدينا عنصر من عناصر الشفرة المفسرة متى ماطرحت اسئلة (مثل ماذاك؟ وماذا يعني هذا؟ وهي أسئلة ستجيب عنها القصة، أخيرا.

٣. **الشُفر الثقافية:**

The Cultural Codes

يجمع بارت، تحت هذا العنوان، نظام المعرفة والقيم كلها، تلك التي يستدعيها النص. وتظهر هذه بوصفها أشياء صغيرة قيمة من الحكمة التي تتصل بالأمثال و"الحقائق" العلمية ومايفهم من ماثورات مختلفة تكون "الواقع" البشري.

٤. الشفر المقترنة (الإقترانية) :

The Connotative Codes

هذه هي موضوعات القصة تنتظم هذه من حول اسم علم معين تُكون الشخصية التي هي ليس سوى الإسم نفسه مصحوبا بالصفات ذاتها.

٥. الحقل المومئ (الرمزي) :

The Symbolic Field

هذا هو حقل "الموضوع" كما نفهم الكلمة، عادة، من النقد الانكلو-امريكي: الفكرة أوالأفكار التي يبنى العمل من حولها. ففي "سارسين" يؤسس الحقل الرمزي على أساس الجسم البشري بوصفه مصدر المعنى والجنس والمال. وهكذا فان صيغة بلاغية مثل التضاد Antithesis هي ناحية من هذه الشفرة ومفهوم "الاخصاء" ناحية أُخرى. وهاتات الناحيتان تتصلان رمزيا.

من الناحية الفنية،أرى ان يتنبه القارىء إلى انني اضطررت ،بسبب غرابة النص وكثرة احالاته، إلى ان اورد هوامش مفسرة. يكون الهامش منسوبا إلى المحررة سوزن سونتاغ أو إلى رولان بارت ،يثبت بوصفه (هامش المحررة) أو(هامش الكاتب). اما بقية الهوامش فهي لي (هوامش المترجم).

وبعد، فهذه مقالات ترجمتها من الإنجليزية، وهي في الاصل كتبت في الفرنسية. فإذا وجدنا شيئا من الصعوبة في فهمها ففي ذلك دلالة على أننا بإزاء كاتب ينحت كلماته نحتا. فمفردات هذا الكاتب واسعة وهي تُعنى بمسائل الذوق ولها طعم يميزها وهو اختدامه الفاظا لاتوحدها، كما تقول سوزن سونتاغ، الا غرابتها.(المزيد عن رولان بارت في إضاءة، في آخر الكتاب).

٢. فـن التفكير الكتـابة عيـــنها: "في رولان بـــــارت"[٢]

سوزن سونتاغ[٣]

"سيكون أفضل الشعر نقدا بلاغيا"

– والس ستيفنسن (في مجلة صدرت في عام تسعة وتسعين وثمانمائة والف) "يندر ان لا أرى نفسي".

ـ بول فاليري، السيد تيست:

من بين المثقفين البارزين الذين إنبثقوا منذ الحرب العالمية الثانية في فرنسا، أحسب رولان بارت، المدرس والاديب والاخلاقي وفيلسوف الثقافة وخبير الأفكارالجريئة وكاتب السيرة المتنوع الجوانب، أحسبه الإنسان الذي سيخلد عمله. انني متيقنة، تماما من ذلك. كان بارت غاية

---

[٢] نشرت هذه المقالة في الكاتب العربي في العدد ١٩٨٧،١٩ (الصفحات ٢٢-٣٣).

[٣] هذه مقدمة "لمختارات" مما كتب رولان بارت كتبتها سوزن سونتاغ التي اظهرت قدرة فريدة على ترجمة أفكار هذا الكاتب. بدأت سوزن سونتاغ حياتها الثقافية حين درست الفلسفة في جامعتي شيكاغو وهارفرد. وما لبثت أن اصبحت أستاذة في جامعة كولومبيا قبل أن تتفرغ للكتابة. وكان اول كتاب لها هو رواية المحسن التي صدرت في عام الف وتسعمائة وستة وثلاثين. ومنذ ذلك الوقت، حوى ما نشرته روايات وكتب اسفار ونقدا ومقالات. فنشرت عُدّة الموت (رواية-١٩٦٧) ورحلة الى هانوي (١٩٦٨) والمرض بوصفه استعارة (١٩٧٨) وكذلك صدر عنها كتابا مقالة هما فيما يضادد التفسير (١٩٦٦) وفي التصوير الفوتغرافي (١٩٧٧). كما أنها كتبت ثلاثة أفلام واخرجتها. وهذه ألافلام هي قناة لأكلة لحوم البشر والاخ كارل والاراضي الموعودة. وكذلك نشرت "مختارا" مما كتب انتونين ارتود. كذلك نشرت سونتاغ بعد مجموعتها الاولى التي ظهرت في امريكا مجموعة أُخرى من المقالات عنوانها أساليب الإرادة الراديكالية Styles of Radical Will، (نيويورك، ١٩٦٩)(المزيد عنها في إضاءة في آخر الكتاب).

في التدفق، غزير الإنتاج، بلا توقف، كما هو شأنه، لإكثر من ثلاثة عقود، حين صدمته عربة بضائع وهو يبدأ عبور شارع في باريس في اوائل عام الف وتسعمائة وثمانين– وهو موت احسً اصدقاؤه والمعجبون به أنه مؤلم وأنه جاء في عير اَنه. ولكن رافق نظرة الحزن المنكفئة هذه الوعي الذي يمنح هذا الحجم الهائل من الكتابة، الحجم المتغير، دائما، كما هو شأن كل عمل كبير، كماله الذي يتسم بأثر مرتد. ويبدو الان، تقدم عمل بارت "منطقيا" وأكثر من ذلك فهو يبدو شاملا، بل هو يبدأ ويصمت في "الموضوع" عينه–تلك الأداة المثالية في عمل الوعي الا وهي سفر "يوميات" الكاتب. وكما هو واقع، تحفل أول مقالة نشرها بارت بنموذج الوعي الذي الفاه في "يوميات" اندريه جيد. ويقدم ما استبان بوصفه اخر مقالة نشرها بارت قبل موته، تأمله فيما إعتاد على كتابته من "يومياته". إن هذا التماثل مناسب، تماما، وإن كان طارئا. ذلك بأن كتابة بارت كانت تتخذ، في نهاية المطاف، في تنوع مسائلها الهائل، موضوعا عظيما واحدا: الكاتبة عينها.

وكانت موضوعاته المبكرة، في ما تمنحه الصحافة الثقافية والمناظرة الأدبية من مناسبات، موضوعات امرئ حر في عمله، مُتَّحزِب للأدب. أضف إلى هذه، موضوعات بدأت في الحلقات الدراسية ثم عادت لتتم دورتها فيها وموضوعات أُخرى اُلقيت من منصة المحاضرة لأن سيرة بارت الأدبية جرت متوافقة وسيرته الاكاديمية الناجحة كثيراً وجرت في جزء منها اكاديمية، محضاً. ولكن صوته كان متفرداً دائما، وكان يشير إلى ذاته. وكان اداؤه اداء نسق اخر، نسق أعظم مما يستطيع ان يملكه امرؤ، وإن بالمران، نسق مثير في براعته النقدية. وكان هذا النسق أكثر فروع المعرفة الاكاديمية حيوية وتنوعا. لقد كان مسعى بارت مسعا أدبيا في جوهره، على الرغم من نصيبه في

لقد كان مسعى بارت مسعا أدبيا في جوهره، على الرغم من نصيبه في ما "سيكون" من علم الإشارة والبنية، مسعى الكاتب الذي يرتب، بسلسلة من رعايته المذهبية، نظرية ذهنه الخاص.. وحين يتفتت أمر حصر سمعته، في الوقت الحاضر، بما يعرف من "لواصق" علم الإشارة والبنيوية، وهو مايجب أن يحدث، فسيظهر بارت، كما أرى مثل جوالٍ وحيد يتمسك بالعرف، شيئا ما. كما أنه سيظهر أعظم مما يدعي محبوه الان، اولئك الذين يتقدون حماسا.

كان بارت يسهب في الكتابة دائما وكان دائما يكثف مايكتب وكان لاذعا لايكل. لايبدو هذا الأبداع المبهر وظيفة من وظائف قوى بارت الخارقة بوصفه عقلا وبوصفه كاتبا وإنما يبدو أنه يقترب من أن يكون حالة من حالات موقف- لكأن هذا ما يجب ان يكونه "الخطاب" النقدي. يقول بارت في كتابه الأول، الكتابة في درجة الصفر Writing Degree Zero الذي صدر في عام ثلاثة وخمسين وتسعمائة والف" الأدب مثل الفسفور يتألق أعظم مايكون في اللحظة التي يسعى إلى ان يموت فيها". وعلى رأيه، فان الأدب هو مسأله ما بعد الموت. ويوكد عمل بارت مقياسا من التألق الشديد هو حقا واحد من مثل لحظة ثقافية ترى أنها تملك، في بضع معانٍ، الكلمة الاخيرة.

فإذا مالقينا تألق عمل بارت جانبا، فإننا سنرى هذا العمل، يملك شيئا من السمات المحددة التي تقترن بإسلوب لحظة في الثقافة متأخر زمنها- لحظة تقتضي خطابا" لاينتهي، متقدمة على نفسها، لحظة تقتضي التعقيد الفكري. ان عمل بارت عمل لايرضى، ما وسعه الجهد، أن يكون مملا أو واضحا وهو عمل يفضل التوكيد المتقن. انها الكتابة التي تقطع بسرعة كثيرا من الارض. كان بارت ممارسا ملهما في المقالة و "اللامقالة" وبارعا فيهما وكان في نفسه مايقاوم الأنواع الأدبية الطويلة.

وتنزع جمله، في ما هو صفة مميزة، إلى أن تكون معقدة وتطفح بالفوارز وتميل إلى إختدام النقطتين (:) ممتلئة بما يستتبع من أفكار تكثف الكلمات، توزع كما لو كانت مواد نثر رشيق. إنه إسلوب الإظهار الفرنسي في طابعه وهو إسلوب ينحدر من تقليد نجده في المقالات المتوترة المتفردة في سمتها والمنشورة بين الحربين العالميتين في مجلة النقد الفرنسي الجديد. ويستطيع هذا الإسلوب، وهو نسخة مكتملة من إسلوب دار هذه المجلة، أن يقدم مزيدا من الأفكار في الصفحة الواحدة في الوقت الذي يستبقي فيه حيويته وحدة لحائه.

ومفردات بارت واسعة وشديدة العناية بمسائل الذوق وأنيقة على نحو جرئ، بل إن "اسطول" بارت الأهون من ذلك، أي كتاباته التي تكرر المصطلحات فيها أكثر من غيرها- أكثرها من العقد السادس من هذا القرن-مفعمة طعماً يخصه. فقد إستطاع أن يختدم الفاظا جديدة إختداما يطفح مرحا. ويمتد نثره ليبلغ دائما الصياغة التي تخلص إلى نتائج في الوقت الذي يضخ فيه طاقة تتوجه إلى أمام.. إنه نثر موجِز في حكمته، على نحو لايمكن كبحه. (يستطيع المرء، حقا، أن يتصفح عمل بارت، مستخلصا اجزاء رائعة، "ابيغرامات"[٤]، مبادئ عامة، لكي يؤلف كتابا صغيرا كما فعل بعضهم في ما يتصل باوسكار وايلد وبروست).

---

٤ "ابيغرامات": حِكَمٌ بارعة تُعبر عن فكرة ما.

توحي قوى بارت، بوصفه محبا للحكمة الموجزة، بحس رهيف° وموهوب في إدارك البنية قبل أن تدخل حيّز النظرية. ولأن المبدأ العام أو الحكمة المعبرة طريقة تفضي إلى اليقين الذي تكتنفه مصطلحات تتضادد في تماثلها في ما تتخذه من وضع، يبين بارت، في ما لا يمكن تجنبه، تناسق المواقف وألافكار وأن بعضها يكمل بعضا، تلك المواقف وألافكار التي ترسم صورة هذا المبدأ أو الحكمة. فالقدرة على المثل الحكيم الموجز، مثله مثل إحساس بالرسوم أكثر منه إحساسا بالصور الزيتية، موهبة إشارات لما يمكن ان يدعى مزاج "الشكلي" ["أو الشكلاني"].

إن مزاج المعنى "بالهيئة" ما هو إلا صورة من صور "الحس الرهيف" الذي يشترك فيه كثير ممن يتأمل عهد الوعي المسرف في تخمته ومما يميز هذا "الحس"، على نحو اعم، استناده إلى معيار الذوق ورفضه المتباهي ان يقترح شيئا لايحمل سمة "الذاتية". غير أن هذا "الحس" يُصرّ، وهو في ثقته يميل إلى التوكيد، على ان توكيده إن هو إلا شئ مؤقت. (فان تفعل خلاف ذلك يكن ذلك ذوقا رديئا). والحق أن من خبر هذا الحس الرهيف يُصرّ على إدعاء مكانة هاوٍ وإستردادها. فقد أخبر بارت من سأله في عام الف وتسعمائة وخمسة وسبعين قائلا: "لم اكن في علم اللغة غير هاوٍ".

° الحسن الرهيف Sensibility : مفهوم إزدهر في منتصف القرن الثامن عشر وهو يشير إلى إستعداد النفس والذوق لأن يُستثارا بمسائل العاطفة وقد دعا نورثووب فراي وهو ناقد كندي في بحثه "نحو تعريف لعصر الحس الرهيف" Towards Defining an Age of Sensibility إلى تسمية النصف الثاني من القرن الثامن عشر بـ "عصر الحس الرهيف".

أنكر بارت، في كل ماكتب مؤخراً، تنصله، إذا جاز التعبير من (الأدوار) المبذلة التي يؤديها باني الأنظمة (وأدوار) الحجة (مايصطلح عليه البعض السلطة العلمية) والناصح والخبير لكي يستبقي لنفسه الكثير من ميزة البهجة وحريتها. تعني ممارسة الذوق لبارت المدح، عادة. فما يجعل مهمته منتقاة هو إلتزامه غير المعلن بان يجد شيئا جديدا وغير مألوف لكي يمدحه (وهو ما يحتاج إلى ان يتنافر تنافرا صحيحا والذوق الراسخ) أو إلتزامه ان يمدح عملا مألوفا، على نحو متباين.

مثل مبكر على ذلك كتابه الثاني – ظهر هذا الكتاب في عام الف وتسعمائة واربعة وخمسين– الذي كتبه في مشيليه Michelet. فقد كان بارت يُفرد كشفا باستعارات وموضوعات تتكرر في ما هو عظيم من قصص المؤرخين في القرن التاسع عشر. فهو يفصح سردا أكثر ودا: ميشيليه وهو يؤرخ جسده وكذلك "الانبعاث الغنائي للأجساد الماضية. فبارت يتعقب، دائما، معنى اخر، يتعقب "خطابا" أكثر غرابة وعادة ما يكون هذا "الخطاب" مثاليا. وكان يبهجه أن يُظّهر ما هو تافه "ورجعي" من الأعمال، لاذعاً، وهداما، ضمنا، وان يُظِهر في أشد مشاريع الخيال إسرافا، تطرفا مضادا– في مقاله في ساد Sade يرى بارت في غاية جنسية مرانا، حقا، في تعقل يهذي وفي مقاله في فورير.. يرى في مثل متعقل، ممارسة، حقا، في الهذيان "الحسي". كان بارت يتحدث، توكيدا، في "شخوص رئيسة" من اللائحة الأدبية حين يكون لديه مايرغب في تقديمه مما يجادل فيه: في عام الف وتسعمائة وستين كتب بارت كتابا قصيرا في راسين Racine، فضح به النقاد "الاكاديميين" (وما تلى ذلك جدل إنتهى بانتصار بارت الكامل على شانئيه)، وكذلك كتب في بروست وفلوبير ولكنه طبَق كثيرا، وهو مسلح بفكرته بالنص المخاصِمة أساسا، طَبق براعته على المكونة الأدبية "الهامشية": فعلى رأي بارت

يستطيع عمل غير ذي شأن- فلنقل ساراسين Sarrasine القصة التي كتبها بلزاك أو حياة رانسيه Life of Rance التي كتبها شاتو بريان- يستطيع مثل هذا العمل أن يكون نصا رائعا. فحسبان بارت شيئا ما "نصا" يعني له أن "يطرح"، على وجه الدقة، ما هو "تقليدي" في تقييم (الفرق بين الادب الرفيع والوضيع) وان يهدم ماهو راسخ من تقسيم (كفصل الأنواع الأدبية والفروق بين الفنون). فالناقد يميل إلى تجنب النصوص التي ثقفها الجمع وإلى تجنب المعنى الذي يعرفه كل إنسان وإن كان كل عمل ذا شكل وقيمة يؤهل المرء إلى ان يكون مواطنا في ديمقراطية 'النصوص' العظيمة. لايملي دور المعني 'بالشكل' في النقد الحديث- إبتداءاً من طوره المبتدي كما في فكر شكلوفسكي في التغريب فصاعدا-لايملي الا هذا. فهو يُحَمل الناقد مهمة لفظ (= ترك) المعاني المهترئة إبتغاء معان جديدة. إنه تفويض باستكشاف معان جديدة، ذلك الذي يذهلني Etonne-Moi.

وتقدم افكار بارت في 'النص' و 'حالة النص Textuality "التفويض" عينه. وتترجم هذه إلى النقد مثَل المحدث في أدب لا يُحد، أدب متعدد المعاني. وبذلك يجعل بارت الناقد مبدع معانٍ شأنهُ في ذلك، تماما، شأن مبدعي الادب (يوكد بارت أن غاية الادب هي رفد العالم بالمعنى لارفده بمعنى). ورأي بارت في أن هذف النقد هو تغيير المعنى وإعادة تحديد موضعه- بجمعه وطرحه ومضاعفته- معناه، في واقع الامر، إقامة جهود الناقد على مسعى من التجنب، وبذلك يعيد إلتزام النقد (إن كان هذا النقد قد تخلى عن ذلك، حقا) مجال الذوق. ذلك بأن ممارسة الذوق، أخيرا، هي التي تحدد المعاني المألوفة وحكم الذوق هو الذي يسم ما لا يُحبذ تلك المعاني كونها مألوفة أكثر مما ينبغي لها و "ايدولوجية" الذوق هي التي تجعل من المألوف شيئا مبتذلا وميسورا. قد

تفهم عناية بارت "بالشكل"، في أكثر نقاطها، حسما ويفهم رأيه القاطع الذي يقضي بدعوة الناقد إلى إعادة بناء 'نظام' العمل الادبي 'لارسالته' - أي شكله، بنيته- قد يفهمان أفضل مايكونان، بوصفهما تفاديا محِررا لما هو واضح وإشارة هائلة لذوق حسن.

فالعمل لمناصرة الحداثة، أي للناقد المعني "بالشكل"، موجود بتقييمه المتسلم. ولكن ماذا يمكن أن يقال غير ذلك؟ فقد ثبتت قاعدة الكتب العظيمة. فماذا نستطيع أن نضيف أليها أو نعيد؟ فإما أن تكون الرسالة قد فهمت أو أن تكون عقيمة. فلنتجاهلها.

كان بارت يملك، مما لديه من تنوع الوسائل، ما يمنح به نفسه شيئا يقوله- يملك قوة تعميم بارعة، خارقة في تدفقها، اكثرها بدائية هي قدرة الحكيم فيه على إستدعاء ثنائية مفعمة حياة. فكل شئ يمكن أن ينقسم إلى نفسه ونقيضه أو إلى نسختين من هذا الشئ نفسه، ثم يضرب بارت بعد ذلك، مصطلحا بمصطلح اخر لينتج من ذلك صلة غير متوقعة. فيشير بارت إلى أن هدف 'الرحلة' الفولتيرية هو "لاظهار التوقف". "وكان على [بودلير] أن يحمي النزعة المسرحية من المسرح". كما "يحيل [برج ايفل] المدينة إلى نوع من الطبيعة". تنتشر في كتابة بارت مثل هذه الصيغ المتناقضة، ظاهرا، والبارعة الإيجاز وهي تهدف لتخليص شئ ما. فمن طبيعة التفكير الذي ينزع إلى الحكمة أن يكون دائما في حالة استخلاص وهي دعوة إلى ان تكون الكلمة "النهائية" متأصلة في صنع كل ما هو بالغ القوة من عبارة.

وأقل من ذلك أناقة، فيما يبين، حقا، مسألة فيها وضوح عنيد وفي ما يكون قويا قوةَ مكيفة تمنح بارت شيئا يقوله هو ما يرتب بارت من "تصنيفات" لكي يسقط نفسه في شئ من النقاش- مقسما ما يتصدى له من مادة إلى قسمين أو ثلاثة، بل إلى أربعة أقسام. يطلق بارت الجدال

بإعلانه ان للوحدات الروائية صنفين رئيسين وأن لها فرعين وأن الاسطورة تسلم نفسها إلى التاريخ بطريقتين وان للصبوات الراسينية (نسبة إلى راسين) مظهرين وان للموسيقى نوعين ولقراءة لاردشفوكو وسيلتين وان الكتّاب ضربان وان لولعه الشخصي بالصور الفوتوغرافية هيئتين وان أنماط التصحيح التي يقوم به الكاتب ثلاثة وأن البحار المتوسطة ثلاثة ومواقع المأساة في راسين ثلاثة وأن صفحات دائرة المعارف تُقرأ في ثلاثة مستويات وان مساحات المشهد ثلاث وأنواع الإشارة في مسرح الدمى الياباني ثلاثة وأن المواقف بإزاء الكلام والكتابة ثلاثة وانها تعدل ثلاثة من الحرف هي حرف الكاتب والمفكر والمدرس. وأن القراء أربعة انواع وأسباب إدامة كتابة اليوميات أربعة.

وهكذا، هذا هو الأسلوب المجابه والمقنن للخطاب الفكري الفرنسي وهو فرع من الوسائل البلاغية التي يدعوها الفرنسيون، في دقة لاتتسم بالتوكيد، كارتيزين[٦] Cartesian وهو، وان كان قليلٌ مما إختدمه من "تقسيم" قياسياً مثل المقنن من ثلاثية مصطلحات" علم العلامات" : 'الدال عليه' signified 'والدال' signifier 'والاشارة' sign، فقد ابتدع كثيرا منها كيما يكوِّن نقاشا مثل توكيده في واحد من كتبه الاخيرة لذة النص أن الفنان الحديث يسعى إلى تدمير الفن 'وان هذا الجهد يتخذ ثلاث صور'.

لايهدف بارت من هذا التنصيف الذي لا يلين لرسم الإقليم الفكري وحده: 'فتصنيفات' بارت ليست جامدة، أبدا وعادة مايهدم، على وجه الدقة، تصنيف ما تصنيفا آخر كما يفعل الشكلان اللذان يعبران عن ولوعه بالصور الفوتوغرافية واللذان يدعوهما Punctum و

[٦] كارتيزن: الاحداث الديكارتية.

Studium. يصنف بارت الأشياء ليبقي المسائل مفتوحة- ليدخر مكانا لما هو غير مقنن ولما هو مفتون ولما لا يمكن تعقبه ولما هو متكلف. وبارت كلِف بالتقسيمات المفرطة في غرابتها وبالإسراف المبوب (كما في فورير، مثلا). ولا توكد إستعاراته "الحسية" التي تشير إلى الحياة العقلية "طبوغرافية" الاشياء (الوصف الدقيق للاماكن أو سمات سطحها) وإنما توكد تحولها. واذا تستهويه المبالغة كما هو حال محبي الحكمة فهو يدخل أفكارا في (الدراما) هي، عادة، أفكار مستقاة من مشجاة حسية، أوغوطية، على نحو ما. فهو يتحدث عن رعشة المعنى وإثارته وإرتجافه وعن المعاني التي تهتز وتتجمع وتتراخى وتتفرق وعن المعاني التي تسرع وتتألق وعن المعاني التي تنثني وتتبدل وتتمهل وتنزلق وتنفصل وعن المعاني التي تضغط وتتشقق وتتفتق وتتصدع وتُسحن. وبارت يقدم شيئا يشبه فنا للتفكير Thinking of Poetics يتعرف على معنى 'المُوضوعات' في قابلية المعنى نفسها على الحركة وفي علم حركة Kinetics الوعي ذاته، فنا للتفكير يحرر الناقد بوصفه فنانا. فنواحي إختدام التفكير "الثنائي" و "الثلاثي" لتصور بارت، هي أشياء مؤقتة، دائما، مهيئة للتصحيح وللضعضعة وللتكثيف.

ويفضل بارت بوصفه كاتبا، "الاشكال" القصيرة وكان يزمع أن يقدم حلقة دراسية فيها. كما كانت تستهويه، على نحو خاص، "الاشكال" المصغرة مثل الـ Haiku (أي مقطع الشعر الياباني غير المقفى الذي يحوي ثلاثة ابيات) و الاقتباس. وما يفتنه، مثله مثل الكتاب الصادقين، جميعا، هو 'التفصيل' (كلمة بارت نفسها)- شكل التجربة "النموذجي" القصير. بل إن كاتب المقالة في بارت لايطيل الكتابة في أكثر الأحيان. والكتب التي كتبها تميل، حقاً، إلى أن تكون "مضاعفات" للأشكال القصيرة أكثر منها كتبا حقيقية وهي مسالك في موضوعات أكثر من

كونها مسائل نقاش مُوحَدة. فيناغم بارت بيان كتابه ميشيليه، مثلا، ذلك البيان الذي يفصل في موضوعات المؤرخ، وعدداً كبيرا من الاقتباسات الموجزة التي أُقتطعت من كتابات ميشيل الغزيرة. واكبر مثل صارم على الجدل بوصفه دليل تجوال وسيلته الاقتباس هو كتابه s/z الذي نشر في عام الف وتسعمائة وسبعين وهو تأويله الإنموذجي لسراسين Sarrasine، كتاب بلزاك. فمن عرضه نصوص الاخرين، ينتقل بارت، لزاما، إلى عرض ما يخصه من آراء. وكتب بارت، في السلسلة عينها التي تبحث في الكتّاب العظِام ('كتّاب إلى الابد' 'Ecrivains de toujours') التي أسهم فيها بكتاب مشيليه، كتب كتابا عن نفسه، نشر عام الف وتسعمائة وخمسة وسبعين، تلك الغرابة المذهلة في السلسلة: رولان بارت يكتب في رولان بارت. وتصور مسائل الترتيب العالي السرعة لكتب بارت التي كتبها مؤخراً، تصور على نحو فاعل، خصبه (فهمه وخفته) ورغبته في أن يهدم كل نزعة تبغي صنع نظام.

لقد كانت معاداة بناة الأنظمة سمة متكررة من سمات الذوق الفكري الحسن، أكثر من قرن. ففد أعلنت أصوات كيركغارد Kierkegaard ونيتشه Nietzsche و وتغنستاين Wittgenstein، من بين أصوات كثيرة تحملت عبء تفرد متفوق، وإن لم يكن يطاق، فعلا، أعلنت هذه الإصوات سخف الأنظمة. وهذا الهزء بالأنظمة، في صورته القوية الحديثة، هو أحد مظاهر الإحتجاج على القانون، الاحتجاج على السلطة ذاتها. وقد كان إستقر، قبل ذلك، رفض أكثر إعتدالا في العرف الفرنسي المتشكك، ابتداءا من مونتاين وانتهاءا باندريه جيد. وكان من الجائز أن يشجب الكتاب الذين هم "ابيقوريو"وعيهم الخاص، 'يبوسة الأنظمة' وهو تعبير إختدمه بارت في مقالته الاولى في أندريه جيد. وقد تطور مع هذا الرفض علم اسلوب حديث، واضح المعالم ترجع نماذجه الأولى، في

الأقل، إلى ستيرن Sterne والى الرومانسيين الالمان- خلق 'أشكال' غير متتابعة في السرد الروائي: في الرواية تدمير 'القصة' والتخلي عما تتابع من مناقشة في ما ليس هو بروائي. وقد قادت الاستحالة المزعومة (أو ماليس له صلة بالموضوع) لإنتاج نقاش مستمر ومنظم إلى إعادة صياغة "الأشكال" القياسية الطويلة- البحث، الكتاب الطويل- والى إعادة سبك الانواع الأدبية التي تتصل بالرواية والسيرة " الذاتية" والمقالة. وبارت [في هذا المجال] ممارس مبدع، على نحو خاص.

يميز الحس الرومانسي وحس مابعد الرومانسية اداءاً لضمير المتكلم في كل كتاب. فالكتابة فعل مثير، خاضع إلى المثير من التحقيق وإحدى الخطط الماهرة في الكتابة هي الإكثار من إختدام اسماء مستعارة، كما فعل كيركارد، اسماء تخفي، بذلك، شخصية المؤلف وتضاعف عددها. وحين يكون العمل سيرة ذاتية فانه يتضمن، في ما لايتغير، قراراً كبيراً بالنفور من الكلام بضمير المتكلم. إن واحداً من أعراف كتاب رولان بارت هو ان يشير كاتب السيرة الذاتية إلى نفسه أحيانا بـــ 'أنا' وأخرى بـــ 'هو' . يعلن بارت هذا كله في الصفحة الاولى من كتابه هذا الذي يتحدث عن نفسه: "يجب النظر إليه [إلى كتاب السيرة الذاتية] كما لو كان المتحدث شخصية في رواية'. فيمحى، بما ينجز في ما وراء الصنف، الخط الفاصل بين السيرة الذاتية والرواية حسب وإنما يمحى الخط الفاصل بين المقالة والرواية، أيضا. يقول بارت في كتابة رولان بارت: 'فلتقترب المقالة من إعلان نفسها رواية'. فالكتابة تسجل صيغا جديدة من التوكيد "المسرحي"، من ذلك النوع الذي يشير إلى نفسه. فتصبح الكتابة سجلا بأعمال القسر وبمقاومة الكتابة (وتصبح الكتابة نفسها حين نتوسع في هذا الرأي، موضوع الكاتب).

لتحقيق نزعة إطراد وشدة مثاليتين، عمد الكتاب، ما وسعهم الجهد، إلى تبني نهجين، احدهما الغاء بعض مما دُرج عليه من معالم الخطاب الأدبي أو فواصله مثل الفصول والتقسيم إلى فقرات بل التنقيط، أيضا، وكل ما يعد معيقا(شكلا) لما يستثمر في إنتاج صوت الكاتب- وهي الطريقة المطردة التي يفضلها كتّاب الروايات الفلسفية مثل هيرمان بروخ وجويس وشتاين وبكت. ونقيض هذا النهج هو الإكثار من الوسائل التي تجزئ الخطاب الأدبي وتبتدع طرقاً أُخرى لتهشيمه. ولقد إختندم جويس وشتاين هذه الطريقة، أيضا، وكان شكلوفسكي، في أفضل ماكتب، ابتداءاً من العقد الثاني من هذا القرن، يكتب فقرات تتكون كل منها من جملة واحدة. وتبيح طريقة أبدأ وتوقف التي تنتج السبل الكثيرة التي يُفتح بها الخطاب الأدبي ويغلق، تبيح لهذا الخطاب أن يصبح متُفردا، متعدد الاصوات، قدر المستطاع. وأكثر صور هذه الطريقة ذيوعا في "الخطاب" المفِسر هي تلك التي تتكون من وحدات تحوي فقرة واحدة أو فقرتين وتفصلها فراغات. 'و خواطر في...' هو العنوان "الادبي" المألوف. وهي صيغة يختدمها بارت في المقالة التي تتحدث في جيد، صيغة يرجع أليها كثيراً في عمله الذي كتبه مؤخرا. وكثير مما كتب بارت يتابع سيره باساليب الاعاقة وأحيانا، في صورة إقتباس يتعاقب و "تعليقا" متقطعا كما في مشيليه و S/Z . تستبع كتابة بارت، على هيئة نتفٍ أو سلسلة أو سانحات (ملحوظات)، صيغا جديدة متعاقبة أكثر مما تستبع صيغا متتابعة. وقد تُعرض هذه المتعاقبات، على وفق الهوى، شيئا ما. فقد تُرقّم مثلا، وهي طريقة مرن عليها ويتغنستاين مرانة فيها تهذيب كبير- أو أنها قد تعنون أوأحيانا تكون هذه العنوانات ساخرة أو مبالغة في التوكيد- ذلك نهج بارت الثابت في كتابه رولان بارت. تجيز العنوانات ماهو مضاف من شئ مستطاع: تجيز للعناصر

ان تُنسق نفسها بحسب احرف التهجية وان تزيد من سمة تعاقبها إعتباطا – تلك هي طريقة خطاب محب (١٩٧٧) الذي يصور في أصل عنوانه فكرة التبعثر فالعنوان في اللغة الفرنسية هو نتف من خطاب محب Fragments d'un dicours amoureux.

وما كتبه بارت مؤخرا هو أشجع كتاباته صيغة، فكل أعماله تنتظم في هيئة متعاقبة، لافي هيئة متتابعة. فهو يدخر الخالص من كتابة المقالة للماثرة الأدبية الحسنة (للمقدمات، مثلا، التي كتب منها الشئ الكثير) أو للنزوة الصحفية. لا تنتج هذه الصيغ القوية من كتاباته المتاخرة إلا رغبة خفية في عمله كله: ان تكون له صلة تتفوق على توكيده: هي ماللفن من صلة، صلة اللذة . يستثني مفهوم الكتابة هذه الخوف من التناقض وفي "عبارة" لجيد: "الحقيقة في الفن هي أن ما يناقضها حقيقة، أيضا"). فقد قرن بارت التدرّيس، في ما يتكرر، باللعب والقراءة بالاثارة الجنسية والكتابة بالاغواء. وإزداد صوته في ما يعبر عن نفسه وغدا أكثر امتلاء بالحبوب (أي أكثر نضجا) كما كان يدعو ذلك وغدا فنه الفكري، في ما هو أكثر ادعاً، يشبه أداء اولئك الكبار الذين يضاددون بناة الانظمة ولكن إذ تتباين نبرات نيتشه وهو يخاطب القارئ، وهي في أكثرها متحدية– جذلة ومؤنبة وملاطفة وواخزة ومقنعة ومغرية في تواطئها، يؤدي بارت خطابه الادبي، في ما هو ثابت، بضرب لغوي محبب فلا إدعاءات فظة أو منبئة ولا توسل بالقارئ. ولايجهد بارت نفسه في أن يجعل فهمه صعبا على القارئ.وهذا هو الاغواء بوصفه لعبا، لا بوصفه انتهاكا. فعمل بارت كله استكشاف لما هو أداء مسرحي ولما هو مسلٍ في غرابته. وفي الكثير والبارع من أساليبه، دعوة إلى مذاق معين وإلى صلة بهيجة بالافكار، لا إلى صلة جازمة أو ساذجة: فلا يسعى بارت، وكذلك لا يسعى ينتشه، إلى أن يعلمنا، على وجه محدد، وإنما يسعى إلى

أن يجعلنا جسورين ورشيقي الحركة، بارعين وفطنين ونائين وإلى أن يمنحنا اللذة.

والكتابة مادة بارت المستديمة. ربما لم يفكر احد، في واقع الامر، منذ فلوبير (في رسائله) في مثل هذا التألق، والعاطفة الجياشة كما فعل بارت في معرفة كنه الكتابة. لقد قصر أكثر عمله على ما يصور حركة الكاتب، ابتداءاً من الدراسات الباكرة التي تفضح الزيف ويحويها كتابه علوم الاساطير (١٩٥٧) عن الكاتب كما يراه الاخرون، أي الكاتب بوصفه خدعة كما في'الكاتب في استراحة'، إلى المقالات الأكثر طموحا، في الكتاب وهم يكتبون، أي في الكاتب بطلا وشهيدا، كما في مقاله 'فلوبير والجملة' وهو المقال الذي يبحث في 'عذاب الاسلوب' لدى الكاتب. ينبغي لنا النظر إلى كتابات بارت الرائعة بوصفها نسخا مختلفة من دفاعه العظيم عن حرفة الكاتب. يجرؤ بارت على إدراك الكتابة بوصفها نوعا من السعادة على الرغم من إعجابه الشديد بما يعاقب النفس من مقاييس الكمال، تلك المقاييس التي وضعها فلوبير والسعادة غاية مقاله في فولتير ('اخر كاتب سعيد') وفي تصويره فورير لايزعجه معنى الشر. ويتحدث بارت في ما كتب مؤخرا، من فوره، عن ممارسته وعن شكوكه ونعماه هو.

يفسر بارت الكتابة بوصفها، فيما هو مثالي، صيغة معقدة من الوعي وسبيلا يجعل المرء ساكنا وفاعلا محبا للعشرة أو كارها لها، حاضراً وغائبا في حياته هو. وتستبعد فكرته في حرفة الكاتب العزل الذي ظنه فلوبير محتوما وهو يُنكر، في ما يبدو، أي نوع من التضادد بين ماهو مطلوب من دخيلة الكاتب والمسرات الدنيوية. إنها، إذا جاز القول، فلوبير يصلحه اندريه جيد اصلاحا شديدا. إنها قوة يشتد فيها ما هو عابر ومهذب وهي صلة ماكرة وشرهة بما يستبعد التعصب من أفكار. فما هو

"مثالي"، حقا، من صورة الذات- صورة الذات بوصفها كاتبا- الصورة التي أومئ أليها بارت في عمله كله، تكتمل فعلا، في مقالته الاولى التي تتحدث، فيما يتسم "بالاثرة من عمل" جيد، أي في"يومياته". فقد امد اندريه جيد بارت بالانموذج النبيل الذي يتصف فيه كاتب بارع، كاتب متنوع الكتابة، ماهو بالحاد أبداً ولابالساخط في ابتذاله، كاتب سخي ولكنه أناني، أيضا، فيما هو ملائم، كاتب لايستطيع الاخرون ان يؤثروا فيه تاثيرا عميقا. فقد رأى بارت كيف غيرت القراءة الواسعة جيد الصغير (أو ماعبر عنه جيد "بالكثيرمما تدركه النفس")، وكيف ان ما اكتشفه لم يكن من ضروب الإنكار وهو يمدح غزارة شكوك جيد، مشيرا إلى أنه ليس هناك من شئ حسن في ما يتصل "بموقف جيد في مفترق التيارات العظيمة والمتناقضة..." وهو، أيضا، يؤيد رأي جيد في الكتابة التي تراوغ وتتوق ان تكون أقل خطرا مما يطمح إليه الكاتب. وتستذكر صلته بالسياسة أندريه جيد، أيضا: رغبة في اوقات التعبئة "الايديولوجية" في اتخاذ المواقف الصائبة: أن يكون رجل سياسة وأن لايكون كذلك، في نهاية الامر، وبهذا يقول الحقيقة التي لايقولها فرد آخر (انظر إلى المقالة القصيرة التي كتبها بارت بعد رحلة إلى الصين عام اربعة وسبعين وتسعمائة بعد الالف) فهناك شبه كبير بين بارت واندريه جيد ويصلح كثير مما يقول بارت في جيد فيه، من غير ما تغيير- ما أعظم أن يجد بارت كل ذلك مكتوبا- وفيه منهج "مايدوم من تصحيح النفس"- قبل ان يبدأ حرفته مساره (كان بارت، يومئذ، في السابعة والعشرين من عمره، عليلا في مصح للطلبة المسلولين حين كتب هذه المقالة في عام ١٩٤٢ لمجلة المصح وهو لم يدخل "حلبة" الادب في باريس الا بعد خمس سنوات من ذلك). وحين بدأ بارت يكتب كتابة منتظمة، ترعاه عقيدة جيد في التوافر "النفسي" و "المعنوي"، كان "المهم" من عمل جيد

قد انتهى منذ وقت بعيد وكان تاثيره قد تضاءل (مات اندريه جيد في عام ١٩٥١). وإرتدى بارت درع نقاش ما بعد الحرب الذي يتحدث في مسؤلية الادب الذي أرسى سارتر مصطلحاته: المطالبة بان يكون الكاتب في صلة "جهادية" بالفضيلة التي وصفها سارتر، في ما هو معاد، بفكرة 'الالتزام'. كان اندريه جيد وسارتر، طبعا، أكثر الكتاب "الاخلاقيين" تاثيرا في فرنسا في هذا القرن وأعمال إبنْي الثقافة البروتستانتية الفرنسية هذين توحي باختيارات أخلاقية وجمالية متعارضة، غير أن هذا هو نوع "الاستقطاب" الذي سعى بارت، وهو بروتستانتي اخر يتمرد على قواعد السلوك البروتستانتية، إلي أن يتفادى. فهو متلهف إلى أن يتعرف بانموذج سارتر وإن كان جيدياً (نسبة إلى أندريه جيد) بارعا. وفي حين تشتجر معركة في ما يضادد نظرة سارتر في الادب في قلب كتابه الاول الكتابة في درجة الصفر (لا يُذكر سارتر بالاسم، أبدا)، إذا بكتابه الاخبر الة تصوير جلية (الذي كتبه بارت إحتراما لسارتر المبكر، مؤلف كتاب الخيال) تبين فيه الموافقة على رأي سارتر في الخيال وفي طاقاته المُستحوِذة. بل يوافق بارت كثيرا، في كتابه الاول، على رأي سارتر في الادب واللغة، في وضعه، مثلا، الشعر مع الفنون الأُخرى وفي أنه كان يرى الادب في النثر والنقاش. اما رأي بارت في الأدب في ما أعقب ذلك في ما كتب، فهو أكثر تعقيدا من ذلك. فقدكانت مقاييسه المقبولة في الادب تقترب من مقاييس الشاعر وان لم يكتب في الشعر. وهكذا يرى في لغة (الادب) لغة تعرضت إلى جيشان، لغة استبدلت وتحررت من السياقات الجاحدة، أي لغة، إذا جاز القول، تحيا بنفسها. ويصر بارت على غنى حرفة الكاتب وغموضها وإن كان يوافق سارتر على أن لها واجبا اخلاقيا. يخاطب سارتر اخلاقية الغايات ويبتهل بارت

إلى أخلاقية الصيغة، إلى ما يجعل الأدب معضلة أكثر مما يجعل منه حلا، إلى ما يصنع الأدب.

فإدراك الادب بوصفه "اتصالا" ناجحاً وإتخاذ موقف لا يتسم إلا بالعاطفة يصبح، شيئاً ما، ملتزماً بالعرف، حتما. فالرأي العملي الذي يبسطه سارتر في كتابه ماهو الادب، دائماً، (١٩٤٨) يجعل من الأدب، دائماً، شيئا باليا وكفاحا عابثا ومستبدلا بين الجنود الطيبين الاخلاقيين وبين الذين يدعون إلى نقاء الأدب، أي المحدثين (قارن بين ماهو كامن من المحافظة في نظرة الادب هذه وبين ما هو بارع وحاد مماوجب على سارتران يقوله في ما يخص الصور المرئية). إحتار سارتر بين حبه الأدب (ذلك الحب الذي تحدث عنه في الكلمات The Words، كتابه المكتمل) واحتقار بروستانتي له [أي للأدب]، أمضى واحد من كتاب أدب القرن، أي سارتر، اخر سني حياته يهين الادب ونفسه بتلك الفكرة التي تتسم بالعوز، فكرة 'عصاب الادب' .ولم يعد دفاعه عن مشروع الكاتب في الالتزام مقنعاً. وإذا أُتهم سارتر بتقليل شان الادب وتحويله، هكذا، إلى سياسة، احتج قائلا ان من الاصح أن يُتهم بتعظيمه. فقد صرح في مقابلة معه في عام الف وتسعمائة وستين انه "لو لم يكن الادب كل شئ، لما إستحق ان يمنحه احدهم ساعة من وقته... ذلك ما اعنيه بالالتزام". ولكن 'نفخ' سارتر الأدب ليكون كل شئ، ما هو إلاعلامة أُخرى على تقليل شأنه.

قد يتهم بارت، أيضا، بتعظيمه دور الادب– وبأنه يرى في الأدب كل شئ، لكنه قدم، في الأقل، ما يقنع بذلك.فقد فهم بارت (وهو مالم يفهمه سارتر) أن الادب، أولاً وقبل كل شئ وآخِراً، هو اللغة. فاللغة هي كل شئ، أي ان الواقع كله يقدم في صورة لغة واللغة هي كلمةالشاعر وكلمة البنيوي، أيضا: ويسلم بارت (ربما يختلف عن سارتر ورأيه في

ان الكتابة اتصال) بما يدعو "استكناه الكتابة المتطرف" الذي تعهده مالارما وجويس وبروست ومن أعقبهم. فجوهر ماندعوه الحداثة هو أن لا قيمة لمغامرة مالم ندركها بوصفها فضيلة "راديكالية" لايشوشها مضمون واضح. وينجز بارت صلة باحساس الحداثة إلى الحد الذي ترى فيه الحاجة إلى الوقفة المتباينة: الأدب الذي تدركه "المقاييس" المحدثة وليس أدب الحداثة في ما يلزم. فكل أنواع الموقف الضديد متوافرة له.

قد يكون أوضح فرق بين سارتر وبارت هو الفرق العميق في المزاج: فرؤية سارتر للعالم صارمة من ناحية الفكر وطفولية، رؤية تبغي اليسر والحزم والشفافية ورؤية بارت معقدة، في ما لايقبل النقض، شاعرة بذاتها، مصفّاة ومترددة. وكان سارتر متلهفا، متلهفا أكثر مما ينبغي له، للسعي وراء المجابهة. وماساة هذا العمل الكبير،في ما تنطوي عليه هذه المأساة من إستنفاد فكره الهائل،[تبسيط] رغبته في تيسير نفسه. أما بارت ففضل أن يتجنب المجابهة وان يتفادى العناية الكبيرة بـــ'الإستقطاب' .فهو يُعرف الكاتب بوصفه المراقب الذي يقف عند مفترق الطرق يرقب أنواع "الخطاب" الأخرى كلها. الخطابات الأدبية الأُخرى جميعا، على الضد من معتنق الفعل أو ممون المذهب. فلمدينة بارت الفاضلة في الادب سمة٠ اخلاقية تقترب من ان تناقض ما لمدينة سارتر الفاضلة من هذه السمة. تنبثق هذه السمة لذى بارت، في ما يكونه من روابط بين الرغبة والكتابة ومن إصراره على أن كتابته إن هي الا وليدة شهية، أكثر من كونها ناجمة عن أي شئ اخر. وتتكرر كلمات "اللذة" و "النعماء" و "السعادة"، في ما كتب، بقدر يذكر باندريه جيد، أي بقدر شهواني وهادم معا. وكما يُميز الاخلاقي، على نحو رزين، أكان هذا الاخلاقي [متعصبا] "تطهيريا". أو نقيض ذلك،

بين الجنس من اجل ألإكثار والجنس من أجل اللذة، يقسم بارت الكتاب إلى هؤلاء الذين يكتبون شيئا ما (وهو ماكان يعنيه سارتر بالكاتب) والكتاب الحقيقيين الذين لايكتبون شيئا ما وإنما يكتبون. ويوثق بارت هذا المعنى اللازم للفعل "يكتب"، لا بصفته مصدراً للباقة حسب، بل بصفته أنموذجا للحرية، أيضا. فلا يرى بارت أن إلتزام الكتابة بشئ خارج عنها (بهدف إجتماعي أو أخلاقي) هو ما يجعل الأدب أداة تضاد وهدم وإنما هو ما يجعله كذلك نمطا من أنماط مراس الكتابة ذاتها، ذلك المراس المسرف و اللعوب، والمعقد والرقيق والحسي- انها اللغة التي لاتكون لغة القوة.

ومدح بارت الكتابة بوصفها نشاطا حرا مجانيا هو رأي سياسي، في احد معانيه. فهو يرى الأدب تجديدا دائما لحق التوكيد الفردي. فالحقوق كلها سياسية، في اخر المطاف. وعلى الرغم من هذا كله، فما يزال بارت في صلة بالسياسة تتسم بالتجنب. بدأ بارت النشر وغدا مهما في أعقاب الحرب العالمية الثانية والشئ الغريب هو أنه لم يذكرهذه الحرب، قط، في كل ما كتب. فطريق بارت الودودة إلى فهم (الموضوعات) تُدجّنها، في أفضل معنى. فهو يعوزه شئ مثل وعي ولتر بنجامين المأساوي. إن كل "فعل" من "أفعال" الحضارة هو، أيضا، فعل بربري، والعبء الاخلاقي لبنجامين هو ضرب من التضحية. فهو لايستطيع إلا أن يربطه بالسياسة. ويرى بارت السياسة نوعاً من تقليص "المكّونة" البشرية والفكرية التي يجب ان تُغلب. فيصرح بارت في رولان بارت بوجوب إعتناق المواقف السياسية بخفة. ولهذا لم يستحوذ عليه المشروع الذي كان جوهريا لولتر بنجامين، وكذلك لكل المحدثين الحقيقيين: وهو سبر غور طبيعة "الحديث".كان بارت الذي لم تعذبه كوارث "الحداثة" أو تغريه الاوهام الثورية، يملك إحساس ما

بعد الفاجعة. فهو يشير إلى الحقبة الأدبية الحاضرة، قائلا إنها "لحظة كشف رقيق". وسعيد، حقا، ذلك الكاتب الذي يستطيع ان ينطق مثل هذه العبارة.

توقف أكثر كتابات بارت نفسها على ذخيرة Repetoire اللذة- "المغامرة العظيمة للرغبة" كما يدعوها في المقال الذي يتحدث في فسلجة الذوق لبريلا سافرين. يجمع بارت أُنموذجا من نماذج "السعادة الغامرة" من كل ما كان يفحص، فإنه يهضم المران الفكري ويخضعه لما هو شهواني. كان بارت يدعو حياة الذهن "رغبة" وكان معنيا بالدفاع عن "ثنائية الرغبة". فلا يكون المعنى شيئا أُحاديا، أبدا. وتقدم حكمته المغتبطة أو علمه المبتهج المثل الأعلى لوعي حر وهو كذلك وعي رحب وراض، مثلا أعلى لحال لا يحتاج فيها المرء إلى أن يختار بين ماهو حسن وما هو ردئ وبين ما هو صحيح و ما هو زائف، حالة ليس مطلوبا فيها تسويغ الامر. فتميل النصوص والمساعي التي تشغل بارت، تميل إلى أن تكون تلك التي تستطيع ان يقرا فيها تحديا لهذه النقائض. فهكذا، مثلا، يفسر بارت "الزي" بوصفه مجالا يشبه الصبوات الجنسية التي لا توجد فيها المتناقضات ("فالزي يبغي الكثير من التكافؤ ومن صحة الحجة- لا إثباتها")، المجال الذي يستطيع المرء فيه ان يسمح لنفسه بان ترضى والذي يكثر فيه المعنى واللذة.

ولكي يفسر الامر بهذه الطريقة، يحتاج بارت إلى 'صنف' Category متفوق يمكن أن يُكسر فيه ضوء كل شئ، صنفٍ يجعل أقصى عدد من "التحركات" الفكرية ممكنا. فأكثر ألاصناف شمولاً هو اللغة، اوسع فهم للغة- اللغة بصفتها صورة المعنى ذاته. وهكذا لم تكن موضوعة نظام الزي (١٩٦٧) Systeme de La mode الزي بل لغة الزي". فهو يرى ، في واقع الأمر، أن لغة "الزي" هي

'الزي'، وكما قال في مقابلة معه "لا يوجد الزي الا بالخطاب الذي يتحدث فيه" وغدت الادعاءات من هذاالضرب(الاسطورة لغة، الزي لغة) غدت عرفا يقود المسعى الفكري المعاصر ويختزله. والزعم الافتراضي، في عمل بارت، أكثر إسهابا منه اختزالا – وهو إرباك غنى للناقد بوصفه فنانا. فالنص على انه ليس هناك من فهم خارج اللغة ما هو ألا توكيد أن المعنى في كل مكان.

فبتوسيعه، هكذا، إمتداد المعنى، يحلق بارت بالفكرة إلى فوق ما هو سامق ليصل إلى تلك المفارقات الظافرة مثل المكٌونة (=المادة) الجوفاء التي تحوي كل شئ والإشارة الجوفاء التي يعزى لها المعنى كله. ولهذا الاحساس الجذل بالوسيلة التي يغزر بها المعنى، يقرا بارت"درجة صفر الإشارة تلك، يقرأ برج ايفيل، بوصفه "هذه الإشارة النقية الجوفاء فعلا" التي "تعني كل شئ". (فالنقطة التي تميز نقاش بارت الكثير باختدام المفارقة هي تبرئة المكٌونات التي لاتقيدها المنفعة "فلا جدوى" برج ايفيل هي ما يجعل منه شيئا غاية في الفائدة بوصفه إشارة، تماما مثلما تجعل "لاجدوى" الادب الحقيقي منه شيئا مفيدا، اخلاقيا). وقد وجد بارت عالما من غياب محرِر للمعنى، على نحو مكين، عالما محدثا ولا غربيا تماما في اليابان. فقد لاحظ ان اليابان مليئة بالاشارات الجوفاء. ويقدم بارت إضرابا من التطرف يكمل بعضها بعضا، بدلا من الاضداد الاخلاقية:- ماهو حقيقي بإزاء ما هو زائف، ما هو حسن بإزاء ماهو ردئ. فقد كتب في الاسطورة في مقال في العقد الخامس من هذا القرن (العشرين) قائلا "ان هيئتها جوفاء ولكنها حاضرة، ومعناها غائب ولكنه مليء". وكان لنقاشه، في ما يخص موضوعات كثيرة، هذه الذورة المتسقة وهي ان الغياب حضور،

حقا، وأن الفراغ هو امتلاء وان "اللاذاتية" هي أعلى إنجاز لما هو ذاتي.

تفصح الأوصاف المأللقة في كتابة بارت، مثل ذلك الضرب من اللغة الجذلة، لغة الفهم الديني[٧]، التي تميز ذخائر من المعنى في أكثر الاشياء إبتذالا وأكثرها خلوا من المعنى، اللغة التي تدل على ان أغنى حامل للمعنى هو ذاك الذي يخلو من المعنى[٨] ، تفصح هذه الأوصاف المتألقة عن تجربة مبتهجة من الفهم والنشوة- أكانت دينية[كنسية]، جمالية أو جنسية- وهي تجربة وصفت، على نحو مستديم، بالفراغ و الامتلاء، بحالة الصفر وحالة أقصى الكثرة، مجازيا، وبتعاقب هذه الحالات وتعادلها. أن تحول 'الموضوعات' ذاتها إلى خطاب [يتحدث] عنها يعنى الحركة عينها: إفراغ الموضوعات تماما، لملئها تماما، مرة أُخرى. إنها طريقة فهم تعني، أنها، إذا ما افترضنا الحبور، تعزز الحياد. ورأي بارت في اللغة يدعم، أيضا، إحساس بارت في ناحيتيه: فبينا يعزز هذا الاحساس غزارة المعنى- نظرية ديلا سوسير التي ترى ان اللغة صيغة أكثر منها مضمونا- فهو يتسق،على نحو رائع، وتذوق "الخطاب" الانيق، أي، الخطاب المتكتم. فبخلقها المعنى بوساطة المعادل الفكري للفراغ المنفي، تنتج طريقة بارت معنى لايتحدث، أبدا، عن الموضوعات ذاتها: (فالزي) هو لغة الزي واليابان، بلدا، هي "امبراطورية الاشارات" "The Empire of Signs" أي الحفل النهائي. ولكي يوجد الواقع بوصفه اشارات، عليه أن يتسق

---

[٧] ألإشارة الى الخطاب الكنسي.

[٨] ينتقد بارت هذا الخطاب الكنسي.

وفكرة التزويق، في اقصى درجاتها.فالمعنى، كله، مؤجل وغير مباشر ورشيق.

لقد أُرسيت مثل بارت في الحياد العلمي [الموضوعية] والتحفظ ورشاقة اللغة، اجمل ما يكون الارساء، في تثمينه الثقافة اليابانية: في الكتاب الذي دعاه امبراطورية الاشارات (١٩٧٠) وفي مقاله الذي يتحدث في دمى بنراكو Bunraku. يعيد هذا المقال الذي عنوانه "درس في الكتابة"، يعيد إلى الأذهان مقال كليست Kleist" في مسرح الدمى"الذي يمتدح في ما يشبه ذلك، هدوء المخلوقات وخفتها ورشاقتها وكونها متحررة من التفكير، ومتحررة من المعنى ومتحررة من اضطرابات الوعي". وفي ما يشبه الدمى في مقال كليست، يرى بارت أن دمى بنراكو تُجسّد، مثلاً أعلى من "الجمود والوضوح وخفة الحركة والمهارة". فان تكن فاقد الحس وخياليا وإن تكن فارغاً وعميقاً، غير واع لذاتك وذا إحساس فياض- هذه الصفات التي رأها بارت في اوجه الحضارة اليابانية المتنوعة، فأنت تظهر مثلا أعلى من الذوق والتصرف، مثلا أعلى "لِعالم الجمال" في أوسع معانيه مما كان يتحدث به الناس منذ غنادير[٩] اواخر القرن الثامن عشر. ولم يكن بارت أول راصد غربي رأى في اليابان المدينة الفاضلة للجمال، المكان الذي يجد فيه المرء اراء الكلف بالجمال في كل مكان و يمارس فيه اراءه الجمالية بحرية .فالثقافة التي تكون فيها الاهداف الجمالية جوهرية، لا غريبة الأطوار كما في الغرب، خليقة بانتزاع إستجابة قوية (اليابان مذكورة في مقال لاندريه جيد Gide كتب عام الف وتسعمائة واثنين واربعبن).

[٩] الغندورية: نزعة ادبية تفصح عن نفسها بالمبالغ فيه من التأنق والتكلف في اختدام الأسلوب والمعاني كما تتصف بإزدراء ذوق الجمهور.

قد تكون النماذج الفرنسية واليابانية أكثر النماذج المتوافرة، لطريقة الجمالية في النظر إلى العالم، لباقة. كانت المسالة في فرنسا، على نحو كبير، تقليدا أدبيا، وان كان له مايلحق به من فنيين شعبيين هما فن الطعام و فن الزي. وقد تناول بارت موضوع الطعام بوصفه 'ايدولوجية' وبوصفه تصنيفا وذوقا- فهو يتحدث، دائما، عن المذاق وحتم، فيما يبدو، أنه ألفى موضوع 'الزي' متناغماً وطبيعة المرء. وقد تناول الكتّاب، بدءاً ببودلير Baudelaire وإنتهاءاً بـــ كوكتو Cocteau 'الزي' تناولاً جديا. فقد أشرف مالارما، وهو أحد الشخصيات المؤسسة للحداثة الأدبية، على تحرير مجلة تُعنى 'بالزي'. تسمح الثقافة الفرنسية التي كانت فيها المثل الجمالية أكثر وضوحا وتأثيرا مما هو عليه الحال في ثقافة البلدان الاوربية الأُخرى، تسمح بما يربط بين افكار الفن الرائد وفن'الزي'.(لم يشارك الفرنسيون، أبداً، الإنجليز والامريكيين، رأيهم الذي يجعل ما يساير 'الزي' مناقضا لما هو جدي). في اليابان، تتشّرب المقاييس الجمالية، فيما يبدو، الثقافة كلها وتسبق مسائل التهكم الحديث، بزمن طويل. وقد صيغت هذه المقاييس في بداية أَواخر القرن العاشر في كتاب الوسادة Book Pillow (لمؤلفه سي شانكون Sei Shanagon) الكتاب الذي يُوجز المواقف الغندورية المكتملة والمكتوب، في ما يدهشنا، بصيغة محدثة ومتضادة- في هيئة ملاحظات وحكايات وكشوف. وتفصح عناية بارت باليابان، عن انجذاب نحو صيغة في الحس الجمالي أقل تحصينا وأكثر براءة وأعظم إتقانا، صيغة أشد فراغاً واكثر جاذبية واستقامة من الحالة الفرنسية (لا جمال في القبح، كما في بودلير)، حالة ماقبل الكشف، حالة مهذبة ونقية.

في الثقافة الغربية، تتسم النظرة الغندورية، حيث تظل هامشية، بطابع المبالغة. في إحدى صورها، أي في صورتها الأكثر قِدما، يكون

الكلف بالجمال هو من يستثني، على نحو متعمد، الذوق، معتنقا مواقف تجعل من الممكن ان تحب وان تشعر بالراحة معها وأن يتقبل المرء أقل عدداً من الأشياء، مصغرا اياها إلى أقل ما يعبر عنها (حين يوزع الذوق مافيه من إيجاب وسلب، فانه يفضل الصفات المصغرة مثل– للمدح– سعيد، مسل، جذاب،مبهج، ملائم). تساوي الاناقة أكبر مقدار من الرفض وبوصفها لغة، تجد هذه النظرة الإفصاح الكامل في مايؤسف عليه من مزحة محزنة أو نكتة بارعة مزدرية. وفي الصورة الأُخرى، يحافظ مثمن الجمال على مقاييس تجعل من الممكن ان يبهجنا أكبر عدد من الاشياء: ان نضيف أليها مصادر جديدة، غير معهودة، بل مصادر محرمة من اللذة (كذا). وأفضل وسيلة أدبية لإبراز هذه النظرة هي القائمة (يملك رولان بارت منها الشيء الكثير)_ تعدد الاصوات للجمالي المتسم بالنزوة الذي يزاوج أشياء وتجارب ذات طبيعة مختلفة كثيراً وغيرِ متطابقة، عادة، ويحيلها، جميعا، بهذا الاسلوب، إلى صنعة، إلى أشياء جمالية. هنا تساوي الأناقة أشد أنواع القبول ظرفاً. ويتناوب موقف الكلف بالجمال بين الذي لايرضى أبدا والذي يجد، دائما، سبيلا إلى الرضا ويبهجه، فعلا،كل شيء.[١٠]

---

[١٠] (هامش المحررة) [في الأصل هامش رقم ١] . يمكن النظر إلى نوع الحس الجمالي الرهيف الذي حاولت ان اضمنه، ذات مرة ، تحت اسم "المتكلف" يمكن النظر اليه بوصفه اسلوبا في الذوق يجعل الذوق الجمالي اقل كفا (بوصفه طريقة لحب اكثر مما يريد المرء ان يحب ، حقا) وبوصفه جزءا من "دمقرطة" الاتجاهات الغندورية. لايزال الذوق المتكلف ، على كل حال، يستلزم مقاييس في التمييز اعلى واقدم من مقاييس الذوق الذي يجسده، فلنقل، اندي وارهول Andy Warhol صاحب الامتياز والمسوق الاجمالي لغندورية التانيق.

الصيغة المستثنية exclusionist ألطف وان إلتزم الذوق الغندوري، في ناحيتيه، نئياً. ويمكن ان تكون الصيغة (النسخة) الشاملة inclusive متحمسة، بل يمكن أن تكون مسرفة في التعبير عن العواطف: الصفات التي تُختدم للمدح تميل إلى أن تكون بيانا مسرفا أكثر منه بيانا مكبوحا. يميل بارت، الذي يملك الكثير من الذوق الغندوري والعالي إلى الصفة المحدثة، الممقرطة democratizing الصورة، إلى التأنق الجمالي aesthete leveling- ومن هنا رغبته في إيجاد الفتنة والتسلية والسعادة واللذة في كثير من الاشياء. فحديثه عن فوريه Fourier، مثلا، هو في، اَخر المطاف، تقييم جمالي. فهو يكتب في الكثير من "التفصيل الصغير" الذي يُكّوِن فوريه "كُلا"، قائلا: "إن نوعاً من سحر التعبير ياخذني ويبهرني ويقنعني... فورير يطفح بهذه الكلمات التي تتسم باللباقة ...لا أستطيع ان اقاوم هذه اللذائذ... انها تبدو لي 'حقيقية' ". وفي ما يشبه ذلك: ما قد يستشعر متكاسل اَخر، أقل إلتزاما بالعثور على اللذة في كل مكان، من زحمة شوارع طوكيو الضاغطة، يعني لبارت "تحويل النوع إلى كم"، (يعني) "صلة جديدة" هي "مصدر حبور لاينتهي".

كثير من أحكام بارت واولاعه توكيد، على نحو متضمن، لمقاييس الكلف بالجمال. فمقالاته المبكرة، وهي تدافع عن قصص روب غرييه التي منحته سمعة مضللة بوصفه منافحا عن الحداثة الأدبية، كانت، فعلا، 'مناظرات' جمالية. "فالموضوعي" و"الحَرفي"-هذه الأفكار المتقشفة، أفكار الحد الادنى الأدبية هي، حقا، إعادة توجيه فِطنة من بارت لواحدة من الاطروحات الجمالية الرئيسة: وهي أن السطح معبر كالعمق. فما أدرك بارت في روب غرل، في العقد الخامس من هذا القرن، إنما هو نسخة عالية 'التقنية' من الكاتب الغندوري. وما حياه في

روب غرل هو الرغبة "في إقامة الرواية على السطح"، وبهذا نزعج رغبتنا في "الاتكاء على علم النفس." فالنقاش الجوهري للموقف الحديث لمن هو كلف بالجمال هو ان الاعماق مربكة وأنها 'غوغائية'- وأنه ليس هناك من أساس انساني يتحرك في أعماق الأشياء وأن الحرية تكمن في المكوث على السطح وهو الزجاجة الواسعة التي تدور عليها الرغبة- هذا هو النقاش الجوهري، في ما أتخذ من صور نموذجية متنوعة في المائة سنة الماضية.(بودلير Baudelair ووايلد Wilde، ودشامب Duchamp وكاج Cage).

يقف بارت، دائما، في نقاشه ضد العمق وضد الرأي القائل إن أكثر الأشياء لباً هو الشيء الكامن، المغمور بالماء. فيرى في بنراكو مايرفض تناقض المادة والروح، تناقض الباطن والظاهر. وهو يصرخ في "الاسطورة اليوم"(١٩٥٦)، قائلا: "الاسطورة لاتخفي شيئا". فلا يرى موقف الجمالي فكرةَ الاعماق والتخفي ضربا من التعمية، من الكذبة حسب، بل يعارض فكرة التضاد ذاتها. فالتحدث في الاعماق والسطوح هو، الآن، طبعا، تشويه للرؤية الجمالية للعالم، وهو تكرار للثنائية، مثل ثنائية 'الشكل' والمضمون التي تنكرها هذه الرؤية، على وجه الدقة. وأكبر بيان لهذا الموقف هو بيان نيتشة Nictzsche الذي يكّون عمله نقدا للنقائض الثابتة (الخير في ما يقابل الشر، الصحيح في ما يقابل الخاطئ، الحقيقي في ما يقابل الزائف).

ولكن في الوقت الذي يزدري نيتشة فيه 'القعر' فهو يمجد فيه "القمم". ليس هناك من "أعماق" أو "أعالي" في "تقليد" ما بعد نيتشة: ليس هناك إلا أنواع مختلفة من السطح، من المشهد. قال نيتشة تحتاج كل طبيعة عميقة إلى قناع وتحدث، بعمق، مادحا الخدعة الفكرية. ولكنه كان يعلن أكثر النبوءات عتمة حين قال سيكون القرن الاتي، أي قرننا،

عصر الممثل. يكمن في كل أعمال نيتشه مثل أعلى من الجد والأخلاص يجعل تداخل أفكاره وأفكار الجمالي الحق (مثل وايلد ومثل بارت)، محيرا كثيرا. كان نيتشة مفكرا مسرحيا ولكنه لم يكن محباً لما هو مسرحي، موقفه المبهم بإزاء المشهد (نقده موسيقى واغنر Wagner هواغواء، في نهاية الامر)، وإصراره على المشهد الموثق، يعنيان أن هناك معايير تختلف عن معايير المسرحي تفعل فعلها فيه. وتعزز أفكار الواقع والمشهد، في موقف الجمالي، على وجه الدقة، إحداها الأُخرى وترفد بعضها بعضا ويكون الاغواء، دائما، شيئا ايجابيا. لأفكار بارت، في هذا الصدد، تماسك نموذجي. فأفكار المسرح، تنتظم، من فورها، أو على نحو 'غير مباشر'، أعماله الأدبية كلها .(فاعلن وهو يفشي السر، أخيرا في رولان بارت "Roland Barthes" أن ليس هناك من نص من نصوصه "لم يعالج مسرحاً معينا وأن المشهد هو الصنف العام الذي تمكننا صيغه من رؤية العالم".) ويفسر بارت وصف روب غرل الأجوف و" المنتقى" بوصفه إسلوبا من أساليب الإبعاد المسرحي (يقدم شيئا كما لو كان مشهدا بذاته).الزي، طبعا، هو سجل آخر لما يتصل بالمسرح وكذلك كانت عناية بارت بالتصوير الذي كان يعده حقل مشاهدة نقية. فلا نكاد نجد مصورين في حديثه عن التصوير في "آلة تصوير جلية" "Camera Lucida". فالموضوع هو الصور الفوتوغرافية (عولجت، فعلا، بوصفها أشياء مكتشفة) واولئك الذين تبهرهم: بوصفها مسائل هذيان شبق، وبوصفها موتا عاجلا Momento Mori.[11]

---

[11] الاحالة تشير إلى كتاب موريل سبارك موت عاجل الذي يتصدى ، في فعله القصصي، لمشكلات الشيخوخة.

وكان ما كتبه في برخت Brecht الذي اكتشفه عام الف وتسعمائة واربع وخمسين (حين زارت المجموعة البرلينية باريس لتقدم انتاجها الأم شجاعة Mother Courage) وساعد على أن يجعل برخت معروفا في فرنسا، أقل صلة بما هو مسرحي من تناوله موضوعات بوصفها صيغاً لما هو مسرحي. وأُستشهد كثيرا، في الحلقات الدراسية التي عُقدت في العقد السابع من هذا القرن، بالكتابات النثرية التي كان يتخذها إنموذجا من نماذج الحدة النقدية. وما كان يهم بارت، في النهاية، برخت المفكر التعليمي وليس برخت صانع المساهد التعليمية. وما كان يراه بارت ذا قيمة، مقارنة ببرانكو Bunraku، هو عنصر 'التمسرح' ذاته. ما هو مسرحي، في كتابات بارت المبكرة، هو مجال الحرية، المكان الذي لاتكون فيه هويات الاشخاص الا 'أدواراً' والمكان اذي يستطسع فيه المرء أن يغير فيه 'ألأدوار'، والمنطقة التي قد يُرفض فيها المعنى ذاته.(بارت يتحدث عما يميز "اعفاء نبراكو من المعنى"). وحديث بارت في ما هو مسرحي، مثل تبشيره باللذة، سبيل الاهتداء إلى ترقيق الكلمة، أي ترقيق المعنى ذاته وترشيقه وإرباكه.

إن توكيد فكرة المشهد هو انتصار لموقف الجمالي وهو إذاعة المضحك في غرابته ورفض ما هو مأساوي. فلإنشطة بارت الفكرية كلها فعل تفريغ العمل الادبي من "محتواه" والماساوي من "نهائيته". ذلك هو المعنى الذي يجعل عمله أصيلا في هدمه، محررا ولعوبا. إنه الخطاب الخارج عن القانون، الواقع في التقليد الجمالي الذي يتخذ، دائما، حرية رفض "مضمون" الخطاب الادبي لكي يتذوق "شكله"، على نحو أفضل. وقد أصبح "الخطاب" المتمرد مُبجلا، إذا جاز التعبير، بعون من نظريات مختلفة تعرف بكونها أنواعا من "الشكلانية". فيصف بارت نفسه، في احاديث كثيرة عن تطوره الفكري، بأنه تابع أبدي، ولكن

مايبغي اثباته،حقا، هو أنه يظل غير متأثر، في نهاية الامر. يتحدث بارت عن تأثره بما تعاقب من نظريات وأساتذة، ولكن 'عمله'، حقا، يفوق هذا كله، بتماسكه وتضاده.وخضوع بارت للمذهب الادبي شئ متكلف، على الرغم من صلته بالمبادئ 'الوصائية'، وقد كان مطلوبا منه، في النهاية، أن يتخلى عن كل وسيلة فكرية. وكتبه الاخيرة هي نوع من الكشف عن أفكاره. فهو يقول عن كتابه رولان بارت إنه الكتاب الذي يفصح عن مقاومته لافكاره ويُعريه من 'سلطته'. واختار بارت، في محاضرته المفتتحة التي وسمت تبوءه أسمى سلطة أدبية- كرسي علم الإشارة الادبي في الكلية الفرنسية، عام الف وتسعمائة وسبعة وسبعين، اختار بارت، على نحو يكفي لتمييزه، انه ينافح عن سلطة أدبية لدنة. فقد مدح التعليم بوصفه مجالا طوعيا وليس قسريا، مجالا يستطيع المرء أن يسترخي فيه وأن ينزع سلاحه وأن يطفو.

الآن تهاجم اللغة ذاتها التي دعاها بارت ضربا من "شئ مثالي خيالي" في صياغته المنتشية التي تنهى الكتابة في درجة الصفر، تهاجم بوصفها صورة أُخرى من صور "القوة"، كما ينتج جهده الخاص في نقل إحساسه المرهف إلى السبل التي تكون فيها اللغة "قوة"، ينتج تلك المبالغة السيئة الصيت، من لحظتها، المبالغة، التي وردت في محاضرته في الكلية الفرنسة وهي: "ما قوة اللغة الا قوة غاشمة ["فاشّية"]. ورأى بارت أن المجتمع تحكمه ايديولوجيات أُحادية ومعميات قمعية شئ يستلزمه دفاعه عن الانانية، انانية ما بعد الثورية ولكنها مضادة [وتستلزمه] فكرته التي تقول ان توكيد ما هو شخصي، بلا انقطاع، فعل هادم. وهذا امتداد رفيع للموقف الجمالي الذي يصبح فيه هذا الموقف سياسة، سياسة متطرفة الفردية. يقرن بارت اللذة، على نحو واسع، باللذة المحرمة unauthorised pleasure وحق التوكيد الفردي في ما

يقدس الذات التي لاتتناغم والمجتمع. وفي كتاباته المتاخرة، يتخذ موضوع الاحتجاج على القوة، على نحو مطرد، صورة تعريف ذاتي للتجربة (بصفتها تورطا سحريا) وصورة تعريف للفكرة مضحك في غرابته. يقول بارت في مقابلة متاخرة "المشكلة الكبيرة هي أن تتفوق في اللعب على المدلول عليه، ان تتفوق على القانون، أن تتفوق على الادب وان تتغلب على المكبوت، لا اقول أن تفجره، بل ان تتغلب عليه". يسمح ما للكلف بالجمال من كمال في المقياس بالابتعاد العاطفي وبأنانية هذا الابتعاد و باقرار مشاركة ذات طبيعية عاطفية ومستحوذة، وباقرار أنانية الحماس وانانية الافتتان. (يتحدث اوسكار وايلد عن "خليطة الغريب من الحماس واللامبالاة... "أفضل أن اذهب إلى وتد الإعدام ابتغاء الاثارة وان اكون مرتابا إلى آخر لحظة.") وبارت مضطر إلى الإستمرار في توكيد هذا البعد الجمالي وفي تقويضه بالعواطف.

كان بارت، شأنه شان الجماليين العظام، جميعا، خبيرا في ان يملك الامر من طرفيه. وهكذا يقرن الكتابه بصلة سخية بالعالم(الكتابة بوصفها "انتاجا مستديما") وبصلة تتسم بالتحدي (الكتابة بوصفها ثورة مستديمة للغة"، خارج حدود القوة). فهو يريد علما للسياسة واللاسياسة ويريد صلة نقدية بالعالم وصلة خارج التفكير الأخلاقي. إن تطرف الكلف بالجمال هو تكلف وعي مرفه بل وعي متخم- غير انه أيضا، تطرف حقيقي. فكل الاراء الاخلاقية الحقيقية تؤسس على فكرة الرفض ويقدم رأي الكلف بالجمال الذي قد يكون مطابقا، اسسا معينة، كامنة القوة، لا اسساً أنيقة حسب، لرفض عظيم.

تطرف الجمالي: أن يتضاعف وأن يجعل التماثل مضاعفا و أن يتبنى، على نحو كامل، ميزة ماهو شخصي. يتكّون عمل بارت- يعلن بارت ان هواجس الاستحواذ تملي عليه الكتابة- من كثير من التواصل

والانعطاف ومن تراكم الاراء (أي وجهات النظر) ومن إفراغ حمولتها، أخيرا: ذلك الخليط من التقدم والنزوة. فيرى بارت أن الحرية حالة تتكون من البقاء متعددا، ومائعا ونابضا بالمبدأ وان ثمنها أن يكون المرء غير حاسم ومتوجسا وخائفاً من أن يظنه الاخرون مدعيا. وحرية الكاتب التي يصفها بارت هي، في جزء منها، هروب. فالكاتب هو نائب عن ذاته- نائب عن تلك النفس التي هي في هروب دائم أمام ماتثبته الكتابة، تماما مثلما يكون الذهن في هروب دائم من المبدأ." من يتكلم ليس من يكتب ومن يكتب ليس من يكون." يريد بارت ان يتحرك إلى أمام- تلك احدى حتميات الحس الرهيف للجمالي.

يفصح بارت عن نفسه في كل ما كتب. فهو فورير لايزعجه الاحساس بالشر، ناء في ترفعه عن السياسة "ذلك التطهير اللازم. انه "يتقيئها". وهو دمية نبراكو نائية عن الذات وبارعة. وهو أندريه جيد، الكاتب الذي لايشيخ (الشاب دائما، الناضج أبدا). وهو الكاتب بوصفه أنانيا، وبوصفه فصيلة ظافرة من "كائن متزامن" أو رغبة متعددة. وهو موضوع كل الموضوعات التي يمدحها (قد يرتط اضطراره إلى المدح، على نحو يميزه، بمشروع تحديد المقاييس لنفسه وإبداعها). في هذا المعنى، يبدو كثير مما كتب بارت متصلا بسيرته الذتية.

وتغدو هذه الكتابة، في نهاية الامر، سيرة ذاتيـــة بالمعنى الحرفي. في لب كتاباته وحلقـــاته الدراسية تأمـــلٌ شجـــاع في ما هـــو ذاتـــي وفي النفـــس. ويكـــون كثـــير مما عمـــل، كتبه الثلاثة الاخيرة، خاصة، بفـــحواها المكئـــبة من الضياع، يكـــون دفاعا صريحا عن حسه الرهيف (وكذلك صبواته الجنسية)-وعن سمـــته وعن طريقته في تذوق العالم. وكتـــب بارت، كذلك، في ما هـــو بارع، تضادد كتب الاعتراف. فكاميرا لوسيدا Camera Lucida (أي آلـــة تصوير

جليـــة) هو كتاب هامشي، تأملٌ في ما هو الأقرب إلى كتاب سيرة ذاتـــية خططه للكتابة عن صور أُمه الفوتوغرافية التي ماتت عام الف وتسعمائـــة وثمانية وسبعين ثم ألقـــاه جانبـــا. يبدأ بارت بالأنموذج الحديث في الكتابة، الأنموذج الذي يتفوق على فكرة القصد أو على ما ليس بأكثر من قدرة التعبير، أُنموذج القناع. يصـــر فاليري Valery على "ان العمل يجب ان لا يمنح من يؤثـــر فيه شيئا يمكن ان يختزل إلى فكرة شخص المؤلف أو تفكيره"[١٢]. ولكن هذا الالتزام بالحياد العلمي لا يمنع من إعلان الذات. فهو ليس إلا نوعا اخر من مشروع فحص الذات. يقدم فاليري مثلا أعلى في امتصاص الذات– مثلا بعيدا عما هو ذاتي وغير منحاز .ويقدم رُسو مثلا آخر – مثلا عاطفيا يعترف بأنه عرضة للعطب. يكمن كثير من موضوعات بارت في الخطاب الرفيع للثقافة الأدبية الفرنسية: في تذوقها التجريد الانيق، وفي تذوقها، على نحو خاص، التحليل 'الشكلي' للعواطف وفي ازدرائها محض علم النفس وغنجها يما يتصل بما هو 'موضوعي'. (يصرح فلوبير[قائلاً] "إن مدام

---

[١٢] (هامش المحررة)[في الأصل هامش رقم ٢].يكمن قول مناصر الحداثة ان الكتابة، مثاليا، 'شكل ' من اللاذاتية او الغياب وراء حركة بارت لاستئصال المؤلـــف حـــين ينظر إلى كتاب ما ان طريقة كتابة s/z هي قراءة نموذجية لـــ نـــوفيلا Novella، بلزاك [أي روايته القصيرة] بوصفها، في الواقع، نصا لا مؤلف له). شئ مما يفعـــل بارت بوصفه ناقدا هو صياغة تفويض لنوع من انواع الحداثة (Flaubert، فاليري Valery، اليوت Eliot)، للكاتب بوصفه برنامجا عاما للقراء. والشئ الاخر هـــو معارضة ذلك التفويض،ممارسة. ذلك لأن بارت يوقف أكثر كتابتـــه علـــى التفـــرد الشخصي، على وجه الدقة.

نوفاري هو انا" 'cést moi' غير انه يصر في رسائله على "لاذاتية" روايته وعن افتقارها مايربطها بنفسه).

بارت هو أحدث مسهم كبير في المشروع الأدبي الوطني العظيم الذي أفتتحه مونتين Montiagne، مشروع النفس بوصفها حرفة والحياة بوصفها قراءة للنفس. ويفسر هذا المسعى النفس بكونها مجال الاحتمالات، وبكونها نهمة، لايخيفها التناقض (ليس هناك حاجة إلى فقدان شئ ما، كل شئ يمكن كسبه)، و(يفسر) ممارسة الوعي بوصفه أسمى هدف للحياة لأن الفرد قد لا يتحرر إلا بان يصبح واعيا تماما. التقليد الفرنسي المثالي والخيالي الواضح هو هذه الرؤية لواقع يحرره الوعي ويسترده ويتجاوزه، رؤية حياة العقل بوصفها حياة الرغبة، رؤية تطفح بالفطنة واللذة–وهي رؤية تختلف، تماما، فلنقل، عن التقاليد ذات الصرامة الاخلاقية العالية، مثل تقاليد الأدب الالماني والروسي.

كان حتما ان ينتهي عمل بارت بالسيرة الذاتية. فقد أشار، ذات مرة، في حلقة دراسية قائلا: "على المرء ان يختار بين ان يكون إرهابيا وبين ان يكون أنانيا". تبدو هذه الخيارات فرنسية، تماما. ألارهاب الفكري صورة جوهرية ومبجلة من صور الممارسة الفكرية في فرنسا، صورة يُصبرعليها وتُجارى وتكافئ. انه التقليد اليعاقبي Jacobin (نسبة إلى اليعاقبة) الذي لايرحم في توكيده وفي انقلابه الايديولوجي المفاجئ والوقح، انه تفويض حكم ورأي متواصل، تفويض يلعن ويكيل المدح، وهو[،أيضا،] الرغبة في المواقف المتطرفة التي تُقلب، مصادفة، بقصد الاغاضة المتعمدة. بجانب هذا، ما أشد تواضع الانانية!.

وغدا صوت بارت أكثر ودا، على نحو مستمر، وغدت موضوعاته أشد ميلا إلى الداخل. إن توكيد تفرده 'الخاص' ("الذي لايَفُك رموزه") هو الموضوع الاساس في رولان بارت. فهو يكتب في الجسد والذوق

والحب وفي الوحدة والكلوح الشهواني، وأخيرا، في الموت أو، بالأحرى، في الرغبة والموت: وهو الموضوع التوأم لكتابه في التصوير الفوتوغرافي. وكما هي الحال في الحوارات الأفلاطونية، يتحد هنا المفكر(الكاتب والقارئ والمعلم) والمحب، وهما الشخصيتان الرئيستان للذات البارتية. يعني بارت، طبعا، شهوانية الادب، لديه، حرفيا، حرفيا قدر ما يستطيع (يَدخلُ النص، يمتلئ، يمنح النشوة). ولكنه في النهاية، يبدو، على نحو معتدل، أفلاطونيا. على كل حال، الحوار الداخلي **لخطاب محب** الذي يستند، في، وضوح، إلى قصة خيبة في الحب، برؤية روحية على النحو الافلاطوني الرفيع ["الكلاسيكي"] تتحول فيها الأنواع الدنيا في الحب إلى أنواع أسمى وأكثر شمولا. ويعلن بارت انه "يريد ان يرفع القناع عن الوعي لا ليفسره بل ليجعل منه دواءً. وهكذا يقبل برؤية واقع غير قابل للاختزال، رؤية مسرحية عظيمة من الوضوح والحب المنبئ".

يجرد بارت نفسه من النظريات، فإنه يمنح وزنا أقل لما هو محير في فهمه من مقياس مناصر للحداثة. وهو يقول إنه لايريد ان يضع اية عوائق بين نفسه والقارئ وكتابه الاخير، في جزء منه، ذكريات عن أمه وفي جزء آخر منه، تامل في ايروس Eros [إله الحب في الاساطير الاغريقة] وهو بحث، في جزء منه، في الصورة الفوتوغرافية، وفي جزء آخر منه دعوة إلى الموت- إنه كتاب ولاء ورضا ورغبة وفيه تتصل من ألق معين والراي نفسه هو من أيسر الأراء. فموضوع التصوير الفوتوغرافي يقدم إعفاء كبيرا وربما تحرراً من دقائق الذوق 'الشكلي'. ويهتبل بارت الفرصة، في اختياره التحدث في التصوير الفوتوغرافي، لتبني أشد أنواع الواقعية دفئاً: فالصور الفوتوغرافية تسحر بسبب ما تتحدث عنه. وقد توقض رغبة في المزيد من التجرد من

النفس. يكتب بارت في آلة تصوير جلية قائلا:(" أنظر إلى صور فوتوغرافية معينة، أُحبُ أن أكون بدائيا، أن أكون امرءا بلا ثقافة"). فتصبح العذوبة والسحر السقراطيان، أكثر حزنا وأكثر يأسا: الكتابة عناق، الكتابة كائن يعانق وكل فكرة هي فكرة تتواصل. هناك معنى "اللاتجمع" في افكاره وفي نفسه يمثله إفتتانه المتعاظم بما يدعوه "التفصيل". في مقدمته إلى ساد و فوريه ولويولا Sade/ Fourier/ Loyola يكتب بارت قائلا:" لو كنت كاتبا وكاتبا ميتا، فما أشد سروري إذا ما أختزلت حياتي نفسها، بجهود كاتب سيرة ودود وغير منحاز، إلى القليل من التفصيل، وإلى القليل مما أفضل والى تغييرات في البنية قليلة والى، فلنقل بايوغروفيمات biographemes[١٣] [وحدات سيرة ذاتية] ميزتها وحركتها تصل إلى أبعد من حدود أي قدر وتاتي لتلمس مثل ذرات ابيقورية، جسما ستقبليا مقدرا له التشتت ذاته". بل نجد أن لدى بارت حاجة إلى اللمس، إلى لمس منظور فنائيته ذاتها.

وعمل بارت الأخير طافح بالأشارت التي تومئ إلى أنه قد بلغ نهاية شئ ما- مسعى الناقد بوصفه فنانا- وأنه كان يسعى إلى أن يصبح كاتبا من نوع آخر.(أعلن عن نيته في كتابة رواية). وكان هناك المعلن من إعترافات سامقة بالقابلية على العطب وبكونه وحيداً وبائساً. وباتت تراوده، أكثر فأكثر، فكرة الكتابة التي تشبه فكرة كينوسز Kenosis المتصوفة، فكرة التفريغ إلى الخارج. فقد أعترف أنه يجب أن لا تُعرى الأنظمة وحدها- كانت افكاره في حالة ذوبان- بل ان يُعرى 'الأنا'

---

[١٣] يقصد بارت بمفهوم "بايوغروفيم" المبتدع ، اصغر وحدة لغوية لكتابة السيرة الذاتية.

كذلك. (يقول بارت إن المعرفة الصحيحة تعتمد على "رفع القناع عن 'الانا'"). إن علم جمال الغياب والإشارة الجوفاء والمكون الفارغ و الإعفاء من المعنى- كل هذه إرهاصات لمشروع تقويض ما هو ذاتي، المشروع العظيم الذي هو أسمى إشارة الجمالي التي تخص الذوق الحسن. يقترب عمل بارت من الانتهاء، يطرأ تغيير اَخر على مثله الأعلى. ربما يكون المثل الأعلى الروحي في تقويض ما هو ذاتي المحطة النهائية التي تميز كل موقف صارم من مواقف الجمالي. (فلنفكر في وايلد وفاليري). إنها النقطة التي تدمر فيها نظرة الجمالي ذاتها. وما يعقب ذلك إما صمت أو صيرورة إلى شئ اخر.

اَوى بارت كفاحا روحيا لا يستطيع ان يسنده موقفه الجمالي وكان حتما عليه أن يتخطى ذلك، كما فعل في اخر اعماله وفي تدريسه. وقد تخلى في النهاية عن علم جمال الغياب وأخذ يتحدث عن الأدب بوصفه يضم الفاعل والمفعول. ها هنا إنبثاق رؤية من النوع الأفلاطوني تتسم بالحكمة، تهدهدها، حقا، حكمة من ضرب دنيوي، ترتاب بالتعصب، نزيهة في ما يخص الأرضاء، مرتبطة في ما يُحزن من توق إلى مثل فاضلة. لقد إتخذ مزاج بارت وإسلوبه وحسه مجراه الطبيعي ويفصح عمله، الان، من زاوية النظر هذه، في ما يبدو، عن مزيد من الرشاقته والحدة وعن قوة فكرية تبز معاصريه، يفصح عن حقائق كبيرة تستند إلى حس الجمالي، والى إلتزام بالمغامرة الفكرية والى موهبة التناقض والقلب، تلكم السبل "المتأخرة" لاستشعار العالم وتقييمه وقراءته والبقاء على قيد الحياة فيه وانتزاع القوة وايجاد العزاء (ولكنه لم يجده، أخيرا) والتلذذ بالحب والتعبير عنه.

٣.مقالات:

١,٣ المعـــــنى الثالـــــث[١٤]:

ملاحظات بحث في صور (فوتوغرافية) ساكنة من ايزنشتاين:

هذه الصور من (ايان الرهيب) تصور اثنين من افراد الحشية، [قد يكونان] مساعدين أو عدوين يتسمان بالتفوق (لا يهم، الا قليلا، إن كنت عاجزا عن تذكر ما للقصة من تفصيل كثير، على وجه التحديد)، وهما يمطران راس قيصر شاب ذهبا، وارى من الممكن تمييز ثلاثة "مستويات" من المعنى في هذا المشهد.



صورة (١)

[١٤] نشرت هذه المقالة التي تحمل عنوان الكتاب في مجلة الثقافة الاجنبية، العدد (٢)، ١٩٨٩. (الصفحات ٢٦-٣٦).

١. "مستوى إخباري" يوحد كل شئ وهو مستوى أستطيع ان استقيه من المشهد والملابس والشخوص ومن صلاتِهم وإدخالهم في حكاية ألفتُها (وان كانت على نحو غامض). هذا المستوى هو مستوى الاتصال [بين المرسل والمستقبل] . يكون من الواجب أن أجد صيغة تحلله، فانني أُضطر إلى أن التفت إلى علم الإشارة الأول (أي إلى ما يخص "الرسالة" message)، لايعنينا هذا المستوى، أي لا يعنينا علم الإشارة هذا، هنا، على كل حال.

٢. "مستوى" (رمزي) هو إنهمار الذهب وهو نفسه مستوى (طباقي). فهناك (رمزية دلالية) هي"الطقس" الامبراطوري الذي يُعمّد بالذهب. وهناك بعدئذ، رمزية قصصية وهي موضوع الذهب، أي موضوع الثروة في"إيفان الرهيب" (زَعماً أن مثـــل هـــذا الموضوع موجود) وهو موضوع يتدخل تدخلا مهما في هذا المشهد. وهناك، مرة ثالثة، رمزية ايزانشتانية، إذا ما أراد الناقد، مصادفة، ان يتخذ قرارا يُظهِر للرائي الذهب أو"الإمطار" أو الستارة أو التشويه في حالة تثبتها شبكة من الاستبدال والتعويض ينفرد بها س.م. ايزنشتاين. وهناك، أخيرا، رمزية "تاريخية"، وان كانت، في صورة ما، أوسع شمولا مما سبقها ، يمكن بها إظهار الذهب وهو يؤول إلى تمثيل مسرحي، أي إلى علم مشهد من التبادل، ويُحدّد موضعه من ناحية التحليل النفسي وكذلك أقتصاديا، أي ن ناحية علم الإشارة. فإذا ما أخذناه كُلاً، فالمستوى الثاني هو مستوى الدلالة، تكون صيغة تحليله علم إشارة يبّزّ الأول في اكتماله، علم إشارة ثان أو علم إشارة جديد لا يُقتصر على علم "الرسالة" حسب بل يجاوزه إلى علوم الرمز (التحليل النفسي والإقتصاد والفن المسرحي).

٣. أو هذا كل ما في الامر؟ كلا، لأن الصورة لاتزال تثبتني. فأنا أقرأ معنى ثالثا واتسلمه[١٥] (بل قد يكون ذلك أول معنى واهمه)، معنى واضحا وضالا وعنيدا، لا اعرف مايملكه مما يدل عليه. وانا عاجز، في الأقل، عن منحه اسما، غير انني أستطيع بوضوح، ان أرى السمات والحوادث الدالة التي تتكون منها هذه الإشارة- الناقصة نتيجة لذلك- وهي احكام معين ي بينية افراد الحاشية وهي بنية سميكة ومصرة في احدهم، وناعمة ومميزة في الاخر. وهناك ما لاحدهم من أنف غبي وما للاخر من حاجبين رقيقين ومن شعر أشقر سبط ومحيا خافت وشاحب وتسطح في زي شعره المتكلف الذي يوحي بالشعر المستعار، المعدل بمسحوق اساس 'طباشيري' وبمسحوق الوجه. لست متيقنا من ان قراءة المعنى الثالث هذا مسوغة- أي من إمكان تعميمها ولكن بدا لي دالّها (أي السمات التي حاولت أن اسميها، بله أن اصفها) يملك تفردا نظريا. فلا يمكنها، من جهة، أن تُدمج بوجود المشهد، ذلك الوجود اليسير. فهي تجاوز نسخة الموضوع "الاشاري"وترغمنا على قراءة مستفهمِه (يستند الاستفهام، على وجه الدقة، إلى الدال، لا إلى المدلول عليه والى القراءة لا إلى التفكير: إنـــه إدراك شعري). ولانستطيع، من جهة

[١٥](هامش الكاتب) الحاسة الثالثة في نموذج الحواس الخمس (الكلاسيكي) هي حاســة السمع (التي كانت الاولى في أهميتها في العصور الوسطى). وهذه مصادفة سعيدة، إذ ان ما نحن بصدده، هنا، هو "الاسماع"، حقا، ذلك ان ملاحظـــات ايزنـــشتاين التـــي سيُستند إليها مستقاة، أولا، من تأمل خروج الصوت في الفلم وثانيا لأن الاستماع (لا الاشارة إلى الصوت وحده) يحمل، في طياته، تلك الإستعارة التـــي تلائـــم مـــا هـــو "نصي"، ملاءمة حسنة: من توزيع الالحان (وهي ماصاغه ايزنشتاين مـــن عبـــارة) ومزجها وتجسيمها.

أُخرى، ان تُدمج بمعنى "الواقعة" المسرحي. فلا يرضيني، تماما، ان تقول إن هذه السمات تشير إلى موقف مهم من مواقف أفراد الحاشية: فهذا الفرد منقطع وسئم وذاك مجد _"فهم إنما يؤدون عملهم بصفتهم أفراد حاشية"). فهناك شيئُ ما في الوجهين يجاوز علم النفس والحكاية والوظيفة ويجاوز المعنى، على كل حال، من غير أن يهبط إلى العناد في الحضور كما يظهره الجسم البشري. ومقارنة بالمستوين الأولين، بمستوى الإتصال ومستوى الدلالة، فان المستوى الثالث هذا، وان مازالت قراءته تنطوي على مخاطرة –هو مستوى المعنى وهي كلمة تفيد في الإشارة إلى مجال الدال (لا إلى مجال الدلالة) وترتبط، تماماً، بوساطة المسلك الذي فتحته جوليا كرستيفا Julia Kristeva التي اقترحت المصطلح، مصطلح علم إشارة النص.

تنصب عنايتي هنا على الدلالة والمعنى ولا تنصب على الإتصال communication فعليَّ، إذا، ان أُسمي، مقتصدا بقدر الامكان، المعاني الثانية والثالثة. يفرض المعنى الرمزي نفسه عليَّ (وابل الذهب وقوة الثروة "والطقس" الامبراطوري) بعزم مزدوج: فهو مقصود (ما أراد ان يقوله الكاتب) وهو مستوى من نوع مألوف وعلم من مفردات لغة تتسم بالرموز. إنه معنى يطلبني، انا متلقي الرسالة ومادة القراءة. وهو معنى يبدأ بـــ س.م. ايزنشتاين ويستمر "يتقدمني"، معنى واضح، على نحو موكد (وكذلك الاخر، أيضا)، غير أنه معنى "مغلق" في وضوحه، يثبته نظام "غاية" كامل. إنني اقترح أن ندعو هذه الإشارة الكاملة، "المعنى الواضح". *والواضح* يعني أنه المعنى المتقدم وهذه هي حالة هذا المعنى، تحديدا، المعنى الذي يخرج فيبحث عني. يخبرنا الآخرون في اللآهوت أن المعنى الواضح هو "ذلك الذي يقدم نفسه

للذهن، على نحو طبيعي، تماما" والحالة هنا، مرة أُخرى، هي هذه: فما يرمز إليه "إمطار" الذهب، في ما يبدو لي، يتسم، بوضوح طبيعي. أما المعنى الاخر "المعنى الثالث"، المعنى الذي "لا يُمكن عدّه"، المعنى الذي هو الإضافة التي لايستطيع أن يعيها تفكير، وهو المعنى المثابر والهارب والسلس والمراوغ في الوقت عينه. أقترح ان ندعوه **المعنى العويص** the obtuse meaning[١٦]. تقفز هذه الكلمة إلى الذهن، من فورها، وحين يكشف تاريخها، تمدنا فيما يشبه المعجزة، بنظرية معنى "اضافي" وتعني كلمة "obtuse"، ذلك "المعمي والكامل في هيئته". افلا تشبه السمات التي أشرت أليها (وهي" المكياج" والبياض والشعر المستعار) تماما إعماء معنى مسرف في وضوحه وعنفه؟ أفلا تمنح هذه السمات الواضح من المدلول عليه نوعا مما يدرك من كمال صعب وتجعل قراءتي تنزلق؟ فالزاوية المنفرجة obtuse angle هي أكبر من الزاوية القائمة، فالزاوية المنفرجة ذات المائة درجة، كما يقول المعجم. ويبدو المعنى الثالث لي، أيضا، أكبر مما هو خالص ومستقيم وقاطع وقانوني من "القائم الروائي". فهو يفتح، في ما يبدو، مجال المعنى كليا، أي بلا انتهاء. بل انني اقبل، في ما يخص المعنى "العويص"، الايحاء الذي يتصف بالازدراء: فيظهر المعنى "العويص" ممتدا خارج الثقافة والمعرفة والإطلاع، وهو يتسم من ناحية التحليل بما يبعث على السخرية . فإذ ينفتح على مالا ينتهي من اللغة، فانه يستطيع أن يخرج محدودا في عيون العقل المحلل، فهو ينتمي إلى عائلة التورية والتهريج والانفاق العقيم. " لايكترث بـــ "الأصناف" الاخلاقية أو الجمالية (التافه

---

[١٦] هذا المعنى يتخلل الاثر الادبي وهو هنا مرادف، ايـــضاً، للمعنـــى "المنفــرج" او "المعقد" أو "المعمي".

والعقيم والزائف "والمعارض"– [أي الذي يحاكي الاثر الأدبي]–) فإن هذا المعنى العويص يكون في جانب "الاحتفالي". وهكذا تكون كلمة "عويص" مناسبة، كثيراً.

المـــــعنى الواضـــــح:

[نحتاج] إلى كلمات قليلة في ما يخص المعنى الواضح، وإن لم يكن هذا المعنى هدف هذه الدراسة. فهاتان صورتان يستطيع المرء ان يرى فيهما هذا المعنى في حالته النقية. فالهيئات الأربع في الصورة (٢) ترمز إلى ثلاثة عصور من الحياة وترمز إلى توحد الحداد (ماتم فاكلنشك). وتعني القبضة المحكمة في الصورة (٤) التي قدمت بتفصيل كامل، تعني السخط وتعني الغضب وهو يُسيطر عليه ويُوجه والتصميم على الكفاح. ترتبط هذه القبضة، مجازا، بقصة (بوتمكن) كلها، فانها "ترمز" إلى الطبقة العاملة والى كل ما تملكه من قوة عازمة. فبمعجزة ذكاء يتصل بالمعنى، لا نستطيع ان نقرأ هذه القبضة، "التي نراها في علو خاطئ"، ونرى مالكها وهويتها في صورة تتصف بالخفاء (ان اليد هي التي تتدلى، أول الاشياء، في ما هو عادي، على ساق السروال ثم تنغلق وتتصلب وتتامل، في اللحظة، كفاحها في المستقبل وصبرها وتبصرها)، لا نستطيع أن نقرأ هذه القبضة بصفة كونها قبضة سفاح أو قبضة "فاشي"، فهي، من فورها، قبضة كادح. وهو مالايظهر "فن" ايزنشتاين متعدد المعاني:[١٧] فهذا الفن يختار المعنى ويفرضه ويستجلبه. فإذا مااجتاح المعنى "العويص" الدلالة، فليس معنى هذا انكار الدلالة أو إغشاءها بهذا. فالمعنى الايزنشتايني يدمر الابهام. كيف؟ بأن يضيف

---

[١٧] لاحظ كيف يختدم بارت وسيلة التنقيط punctuation لتوكيد معناه.

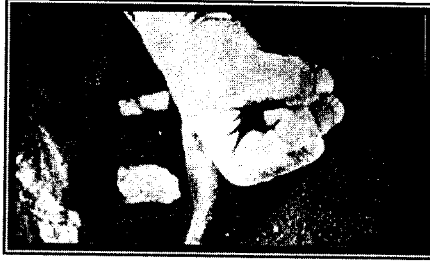
قيمة جمالية توكيدا. ولنزوع ايزنشتاين إلى "الزخرفة" وظيفة اقتصادية. فهي "تعرض" الحقيقة. انظر إلى الصورة (٣). فالحزن ياتي في هيئة غاية في 'الكلاسيكية'، من الرؤوس المحنية وكذلك ياتي من المعاناة ومن اليد تخنق نشيجاً على الفم. ولكن حين يقال هذا كله، في ما يلائم كثيراً، تعيد سمة الزخرفة قول ذلك: وهو وضع اليدين، احدهما فوق الأُخرى، مرتبتين، على نحو "جمالي" في إعتلاء رقيق و'أُمومي' و 'زهري' شطر وجه ينحني. ويُنقش، على نحو شفاف، تفصيل آخر في نطاق التفصيل العام (المرأتين). يُشتق من النسق المصور بوصفه إقتباس إيماءات نجده في 'الايقونات' والعذراء المنتحبة pieta، لايشتث هذا التفصيل المعنى وإنما يعززه. ولهذا التعزيز (وهو سمة الفن الواقعي كله) صلة ما "بحقيقة" "بوتمكن". لقد تحدث بودلير"في ما هو قوي من حقيقة الايماءات في اللحظة المهمة من الحياة". والحقيقة، هنا، هي حقيقة "اللحظات البروليتارية المهمة" التي تستدعي التوكيد. فلا يكوّن الفن الجمالي الأيزنشتايني مستوى مستقلا: انه جزء من المعنى الواضح والمعنى الواضح هو الثورة، دائما، في إيزنشتاين.



صورة (٢)



صورة (٣)



صورة (٤)

المعنى "العويص":

اقتنعت أولا بالمعنى العويص [حين نظرت إلى] الصورة في (٥). وفرض سؤال نفسه علي. ماذا في هذه المراة العجوز الدامعة ما يطرح لي مسالة الدال؟ واقنعت نفسي بسرعة أنه ليس تعبير الوجه وليس هو كذلك ما يومئ من تصوير الحزن، وإن بلغ هذا حد الكمال (من جفون مسدلة وفم متوتر ويد تمسك الصدر). فكل ذلك يرجع إلى الدلالة الكاملة أي إلى معنى الصورة الواضح- إلى واقعية ايزنشتاين ونزوع زخرفته. وشعرت بان السمة النافدة لابد ان تقع- وهي مقلقلة مثل ضيف يطيل الجلوس بعناد وهو لايقول شيئا حين لايكون للمرء حاجة إليه- في مكان ما في منطقة الجبين: مكان ما له صلة ما 'بالقلنسوة' أو بلفاع يثبت الشعر. يتلاشى المعنى "العويص في الصورة (٦)، على كل حال، ولايترك سوى رسالة الحزن. ولم أدرك، إلا عندها، ان الفضيحة أو التكملة أو الانجراف الذي يفرض على هذا التمثيل 'الكلاسيكي' للحزن تأتي، على نحو غاية في الدقة، من صلة رقيقة: تلك التي تتصل بالخفيض من لفاع الراس والعيون المطبقة والفم المحدب أو، ماهو أحرى، ونحن نختدم ما يخلقه ايزنشتاين من تمييز، الصلة بين "ظلال

الكاتدرائية" و "الكاتدرائية التي تعتمها الظلال". [وكذلك تأتي] من صلة بين "انخفاض" خط لفاع الراس وهو يسحب، على نحو شاذ، ليكون قريبا من الحاجبين، كما في هذه الاقنعة التي تهدف لخلق نظرة طريفة وساذجة، وما يتوجه نحو الأعلى من انحناء الحاجبين الخافتين، الخابيين، والهرمين وتقوس الجفون الزائد وهي تخفض وتقرب احدهما من الاخر، كما لو كان المرء ينظر بعينين نصف مغمضتين وخط الفم نصف المفتوح الذي يناظر خط لفاع الراس وخط الحاجبين و "يشبه"، إذا ما تحدثنا مجازا، "سمكة خرجت من الماء". لكل هذه السمات (المسلي في غرابته من غطاء الرأس والمرأة العجوز والجفنين نصف المطبقين والسمكة) معنىً إشاري غامض يعبر عنه بلغة واطئة ، نوعا ما، هي لغة القناع المثير للشفقة. وتكّون هذه، في ما هو نبيل من حزن المعنى الواضح، حالة حوار رقيقة حتى إنه لايكون هناك ما يضمن ما تقصد اليه. وميزة المعنى الثالث هذا – ان يبهم، حقا، في الأقل عند س.م. ايزنشتاين، الحد الذي يفصل بين التعبير والقناع ولكن ان يسمح، أيضا، لذلك التذبذب، بان يظهر نفسه اظهارا بليغا– على نحو توكيد موجز، إذا ما إستطاع المرء أن يعبر عن الامر هكذا، وتخلصٌ معقد وبارع كثيراً (لانه يحوي دلالة ذات صفة مؤقتة) يصفها ايزنشتاين نفسه، في ما يتسم بالكمال، حين يورد، مبتهجا، القاعدة الذهبية 'لشفرات' جوليت القديمة: "قريبا من الحافة القاطعة".



صورة (٥)



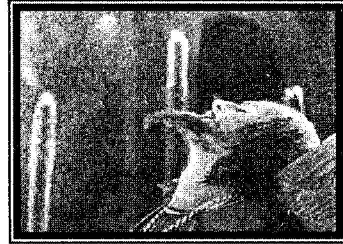
صورة (٦)

فللمعنى "العويص"، إذا، صلة بالقناع. انظر إلى لحية ايفان، وهي ترفع في صورة (٧) لتبلغ المعنى العويص، على رأيي. فهي تعلن عن صنعتها ولكن من غير ان تتخلى، وهي تفعل ذلك، عما يتصف به مدلولها من "ايمان صادق" (صورة القيصر التاريخية). [فهناك] ممثل يرتدي قناعا مرتين (احداهما بصفة كونه ممثلا في حكاية وأُخرى بصفة كونه ممثلا في الفن المسرحي) من غير ان يدمر احد القناعين القناع الاخر.[وهناك] معان متعددة الطبقات تسمح، دائما، للمعنى السابق بالاستمرار، كما في التكوين الجيولوجي، معان تعني الضد من غير ان تتخلى عن الضديد- "جدلية" درامية [ذات حدّيَن] سيحبها برخت. "والصنعة" الايزنشتاينية هي مايزيف نفسها- أي انها محاكاة- pastiche- وهي، كذلك، صنم يبعث على السخرية لانها تظهر صدعها وخيط جرحها. فما يرى في الصورة (٧) هو الربط، وإذن، الإنفصال الأولي لقائم اللحية على الذقن. فأن تُعبَّر قمة الرأس (وهي القسم الأكثر "انفراجا" من الجسم البشري) وعقدة الشعر المنفردة في الصورة (٨)، عن الحزن هو مايبعث على السخرية، في ما يخص التعبير لا في ما

يخص الحزن. ومن هنا ليس هناك من "محاكاة ساخرة" parody وليس هناك أثر من سخرية هزلية burlesque وليس هناك مما يقلد الحزن (يجب ان يظل المعنى الواضح ثوريا، فللحداد العام الذي يصحب موت فاكلنشك معنى تاريخي) ولكنه، إذ يتجسد في عقدة الشعر، يتصف بالانقطاع وبرفض التلوث. تتوقف شعبية الشال الصوفي (المعنى الواضح) عند عقدة الشعر وهنا يبدا الصنم- الشعر- "ونوع من سخرية التعبير التي لا تنفي". فالمعنى "العويص" كله (قوته المقلقة) يستند إلى كتلة الشعر المسرفة. أنظر إلى عقدة شعر أخرى (تخص المراة في الصورة (٩)): انها تناقض القبضة الصغيرة المرفوعة وتجعلها تضمر من غير ان يكون للتصغير أقل قيمة رمزية (فكرية). تطيلها خصل صغيرة وتسحب الوجه إلى الداخل نحو نموذج [ضأني]- نسبة إلى الضأن- فانها تمنح المراة شيئا "مؤثرا" (على نحو ما تكون عليه حماقة سخية معينة) أو شيئا يتسم "بالاحساس". ولكننا نضطر إلى إختدام هذه الكلمات المبهمة، ان كان لابد من ذلك، وهي كلمات ليس فيها الا القليل مما هو (ثوري) وسياسي. إنني أرى المعنى "العويص" يحمل عاطفة معينة. نمسك بمثل هذه العاطفة وهي مقنّعة، [لانجدها] لزجة، ابداً. إنها عاطفة تظهر، بجلاء، ما يحب المرء وما يريد ان يدافع عنه: إنها قيمة عاطفة، أي نوع من التقييم. واظن ان كل فرد يوافق على ان علم الاعراق البشرية "البروليتاري"، كما يراه س.م. ايزنشتاين، يشظي امتداد ماتم فاكلنشك وان هذا العلم يحفزه، دائما، شئ محب (مختدماً الكلمة بغض النظر عن تحديد العمر والجنس). يتصف اناس ايزنشتاين بالامومة والود والرجولة والعطف من غر ان يلجأوا إلى ماهو 'نمطي'، يكونون، أساسا، محبوبين. فنحن يمتعنا الرأسان اللذان تستدير عليهما القبعة في الصورة (١٠) ونحبهما ونكون شركاء لهما ونفهمهما. يستطيع

الجمال، بلا ريب، ان يصبح معنى عويصاً. هذه هي الحال في الصورة (١١) حيث يُرسي جمال بازنوف المعنى الواضح،المسرف في كثافته (نظرة ايفان إلى الاشياء وحماقة الشاب فلاديمير التي تتصف بالظرف، شيئا ما) أو يجرفه. غير أن الإثارة الجنسية (أو ما هو أحرى، الإثارة الجنسية التي يلتقطها هذا المعنى) التي يحويها المعنى العويص، لا تحترم ما هو جمالي. فيوفروسينEuphrosyne، [في ما يشبه الراهب] الصورة (١٤)، قبيحة وكليلة الصور (١٢) و (١٣). ولكن هذااللوهن يجاوز الحكاية ويصبح ما يُعمي المعنى ويجرفه. فهناك في المعنى "العويص" إثارة جنسية تحوي ضديد ماهو جميل وكذلك ما يقع خارج هذا التناقض، أي ما يحده: قلب الاشياء والقلق وربما "السادية". تطلّع إلى ما هو رخو من براءة "الاطفال في الاتون الناري" (الصورة (١٥) وفي هزء صبيان المدرسة الذي يوحيه لفاعِهم المثبت، في ما هو تحسس بالواجب، على الذقن، وفي قربة خثرة اللبن وسائله (في ما يخص أعينهم وأفواههم المثبتة في القربة) التي يبدو ان (فيليني)Fellini قد تذكرها في ما هو خنث من كتابه ساتريكو(ن) Satyricon وهو عين ماذكره جورج باتايي George Bataille، بجلاء، في نصه "الوثائق" الذي يحدد لي واحدة من مناطق المعنى "العويص" الممكنة: "إصبع القدم الكبيرة"[١٨].

[١٨](هامش الكاتب)جورج باتاي ، "الاصبع الكبير" Le gross ortell، "الوثائق" Documents، باريس، ١٩٦٨، الصفحات ٧٥-٨٢.



صورة (٧)



صورة (٨)



صورة (٩)



صورة (١٠)



صورة (١١)

فلنستمر (ان كانت هذه الامثلة تكفي لتقودنا إلى ملاحظة أو ملاحظتين نظريتين أُخريين). لا يكون المعنى "العويص" في نظام اللغة (بلا لا يكون حتى في نظام الرموز). فإذا أبعدت المعنى "العويص"، ستبقى اللغة، بغيابه، إتصالا ودلالة وسيظل هذان يتداولهما المرء وسينتهيان سالمين. فلا أزال أستطيع ان أبين الأشياء

واقرأها. فما عاد هذا، في كل حال، محددا في أختدام اللغة. قد يكون هناك ثابت معين في المعنى العويص ولكنه يكون، في تلك الحالة، لغة الموضوع، "لُكنّةً" تتصف بكونها مؤقتة (لا يحسمها إلا ناقد يكتب كتابا في س.م. إيزنشتاين). لانستطيع ايجاد المعاني العويصة في كل مكان (فالدال نادر وهو هيئة مستقبل) ولكننا نستطيع ان نجدها في "مكان ما"، (ربما) في مؤلفين اخرين للأفلام، وعلى نحو معين، من قراءة "الحياة"، وهكذا قراءة "الواقع" نفسه (لاتختدم الكلمة هنا إلا في ما هو ضديد المتخيل، عن عمد).



صورة (١٢)



صورة (١٣)



صورة (١٤)



صورة (١٥)



صورة (١٦)

أستطيع ان أقرا بيسر في الصورة (١٦) معنى واضحاً هو معنى القوة الغاشمة["الفاشية"] وهي صورة وثائقية من "فاشّية عادية"، (للفنان ميخائيل روم Romm Mikhail)، (جمالية ورمزية القوة، الصيد المسرحي). ولكنني أستطيع أن أقرا، أيضا، معنى "عويصاً" في ما هو مقنّع من سخف الشاب الأشقر حامل السهام وفي ارتخاء يديه وفمه (لا أستطيع أن اصف الموقع ولكنني أستطيع ان احدده) وفي اظافر غورنغ السميكة وخاتمه الرخيص (الذي هو الان على شفا المعنى الواضح في ما يشبه الأبتذال الذي يبعث على الغثيان من الابتسامة السخيفة على وجه الرجل صاحب "العوينات" في مهاد الصورة- وهو، بجلاء، "رجل انتهازي"). وبمعنى اخر، لايوجد المعنى "العويص" بنيويا ولا يوافق عالم المعاني على وجوده "الموضوعي" (ولكن ماهي القراءة التي تتنسم بالحياد العلمي حينئذٍ؟) وإذا كان هذا المعنى واضحاً [لي]، فهو قد يكون كذلك، ربما، (في اللحظة الحاضرة) بفعل "الزيغ" نفسه الذي جعل، الوحيد والتعيس سوسير، يسمع في الشعر القديم، صوت الجناس المبهم، ذلك الصوت الذي لامصدر له والموسوس. وهناك الشك عينه حين تكون المسالة وصف المعنى "العويص" (وحين يكون الامر اعطاء راي عن توجهه وعن بعده). فالمعنى "العويص" دال من غير مدلول عليه ومن هنا تنشأ صعوبة تسميته.[وهكذا] تظل قراءتي معلقة بين الصورة ووصفها وبين التعريف والأقتراب. فأذان كان المعنى "العويص" لا يوصف، فلأنه لايستنسخ شيئا، مقارنة بالمعنى الواضح. فانى لك ان تصف شيئا لايمثل شيئا؟ فاداء الكلمات بالصورة مستحيل هنا. فإذا ما بقينا انا وانت، نتيجة لذلك، امام هذه الصور، في مستوى اللغة المنطوقة- أي في مستوى ما اكتبه من نص- فلن ينجح المعنى "العويص" في ان يكون موجودا وفي أن يدخل ما وراء لغة الناقد

الواصفة. ويعني ذلك أن المعنى "العويص" خارج اللغة (المنطوقة) في حين يكون في نطاق الحوار، على الرغم من ذلك. فان نظرت إلى الصور التي اناقشها، فانك تستطيع ان ترى هذا المعنى، ونستطيع ان نوافق عليه "من فوق كتف" اللغة المنطوقة أو "من على ظهرها". إننا نستطيع أن نستغني عن اللغة ولكننا نستمر، دائما، في فهم أحدنا الاخر بفضل الصورة (صحيح إنها ثابتة وهو عنصر سنتحدث عنه، بعدئذٍ) أو، ماهو أحرى، بفضل ما في الصورة من هو صورة محض (وهو شئ، قليل، تماما).

وباختصار، فما يزعزعه المعنى "العويص" و "يعقمه" هو ما وراء اللغة (أي النقد). ونستطيع ان نقدم عددا من الاسباب لهذا. فالمعنى "العويص"، أولا وقبل كل شئ، متقطع لايكترث بالقصة ولايكترث بالمعنى الواضح (بوصفه دلالة القصة). ولهذا الانفصام تأثير في ما يخص تغيير طبيعة المشار اليه أو إقصائه (في ما يتصل بالواقع بوصفه طبيعة وبوصفه مثلا واقعيا). وقد يعترف ايزنشتاين بهذا التضاد incongruity وبانقطاع الدال عن موضوعه، ايزنشتاين الذي يحدثنا عن الصوت واللون: "يبدأ الفن في الدقيقة التي يحدث فيها صرير الحذاء الطويل (الجزمة) على مسلك الصوت بإزاء نقطة مرئية أُخرى وهكذا يحدث 'إرتباطات متماثلة'. وينطبق الامر نفسه على اللون، فيبدا اللون في المكان الذي لا يطابق فيه التلوين الطبيعي ..." وحينذاك، لايكون الدال (المعنى الثالث) ممتلأً فيقيم حالة ثابتة من "الإستنفاد" (وهي كلمة من علم اللغة تشير إلى أفعال "فارغة" تفيد كل غرض كالفعل الفرنسي "يفعل" faire، مثلا). كما اننا نستطيع ان نقول، على الضد من ذلك، -ويكون قولنا صحيحا، تماما- إن هذا الدال نفسه ليس أجوفاً (لايستطيع ان يفرغ نفسه) وإنه يقيم حالة من الإهتياج الدائم، رغبة لانجد منفذاً لها في

تشنج المدلول عليه الذي يعيد الموضوع، عادة، على نحو 'شهواني' إلى أمن التسميات. ونستطيع، أخيرا، ان نرى المعنى "العويص" بوصفه لهجة أي بوصفه هيئة الانبثاق نفسها، هيئة طوية (بل حتى تغّضن) تعَلّم ما ثقل من طبقة المعلومات والدلالات. فان تمكنا من وصفه (وهو ادعاء يناقض نفسه) فستكون له،على وجه الدقة، طبيعة "الهايكو Haiku" اليابانية- إيماءة تشير إلى ما قبل من غير محتوى مهم ونوع من جرح بليغ يُمحق فيه المعنى (وتمحق فيه الرغبة للمعنى). وهكذا ففي الصورة (٥):

الفم مسحوب والعينان نصف مغمضتين،
ولفاع الرأس خفيض على الجبهة.
إنها تبكي.

لاتوجه هذه اللهجة- التي ذكرنا طبيعتها الموكدة والمتسمة بالحذف - نحو المعنى (كما في الهستيريا) وهي 'لاتمسرح' (فنزوع الزخرفة عند ايزنشتاين ينتمي إلى مستوى آخر) بل انها لاتشير إلى *مكان آخر* للمعنى (محتوى آخر، يضاف إلى المعنى الواضح). فهذه اللهجة تقهر المعنى وهي لاتهدم المحتوى حسب بل تهدم ممارسة المعنى كلها. يكون المعنى "العويص" ممارسة جديدة- ونادرة- تُوكد في ما يقابل ممارسة كبرى (ممارسة الدلالة)، يظهر هذا المعنى، وجوبا، بوصفه ترفا وبوصفه انفاقا بلا "مقايضة". لا ينتسب الترف، حتى الان، إلى سياسة اليوم ولكنه ينتسب، قبيل الآن، إلى سياسة الغد.

بيد أنه يجب ان يقال شئ ما عن مسؤولية المعنى الثالث المتتابعة [="التتابعية" syntagmatic]: ماهو مكانها في حركة الحكاية وفي النظام المنطقي -الزمني الذي يبدو من المستحيل ان توصل، من غيره،

عملا روائيا، إلى "كتلة" القراء والمشاهدين؟ واضح ان خلاصة المعنى العويص هو مايضادد القصص وهو إذ يُنشر ويُقلب ويُوجه نحو صفته الزمنية، فانه يفضي، حتما،(إذا ما اتبعه المرء) إلى تقطيع تحليلي، يغاير، تماما، مافي اللقطات السينمائية (والتلفزيونية) والسلاسل المتعاقبة والعناصر اللغوية المتتابعة (فنية أو روائية) من تقطيع خارق- وهو تقطيع يضادد المنطق ولكنه "صحيح". تخيل انك لا تتعقب مكائد يفروسين وانك لاتتعقب الشخصية (بوصفها كيانا قصصيا أو هيئة رمزية) بل لاتتعقب وجه الأم "الخبيثة" وإنما تتقصى هذا الوجه وهذا الموقف والخمار الاسود والتسطح الثقيل والقبيح. عندها سيكون لديك مقياس زمن اخر ماهو بالقصصي وماهو بالحالم، أي يكون عندك فلم اخر. يكون المعنى "العويص" موضوعا لايتغير أو يتطور (المعنى الواضح يتصل، تماما، بالموضوع: فهناك موضوع الماتم)، فهو لايستطيع الا ان يغدو ويروح ويظهر ويختفي. فلعبة الحضور/الغياب تقوض الشخصية وتجعل منها قطعة مظاهر هينة وتجعل منها انفصالا يعبر عنه س. م. ايزنشتاين نفسه في سياق اخر قائلا: "**ماهو صفة مميزة هو ان مواقف القيصر ذاته، القيصر المتفرد، تقدم من غير ما رابطة بين الموقف والموقف الذي يليه**".

يسمح لنا الموقف الذي لايكترث أو تسمح لنا حرية الموقف التي تخص ما يكمل من دال، في ما يتصل بالقصة، يسمحان لنا على، وجه الدقة، بأن نحدد بشئ من الدقة، المهمة التاريخية والسياسية والنظرية التي حققها ايزنشتاين. فلا تدمر القصة (أي التمثيل الحكائيrepresentation) في عمله، بل على العكس من ذلك، تماما: أفهناك أروع من قصة "ايفان" أو "بوتمكن" ؟هناك حاجة ماسة إلى هذه الاهمية التي تمنح إلى القصة لكي تُفهم في مجتمع يستلهم، إذ يعجز عن

حسم تناقض التاريخ من غير ما 'صفقات' سياسية طويلة، يستلهم الدعم (مؤقتاً)، من حلول روائية اسطورية. فليست المشكلة *المعاصرة* تدمير الرواية بل "قلبها" ومهمة اليوم هي فصل مسالة القلب عن التدمير. ويبدو لي ان س.م. ايزنشتاين يختدم مثل هذا التمييز وهو وجود معنىٍ ثالث عويص ومعِزز، وان كان في صور قليلة، ولكنه، حينئذ، علامة خالدة، ختم يصادق على العمل كله (وعلى عمله كله)، وعلى نحو جوهري، يعيد صياغة الوضع النظري للحكاية: القصة، بعد ذلك، ليست نظاما حسب (نظام القصة الالفي) ولكنها، أيضا، في ما يناقض ذلك، فراغ ليس إلا وميدان لكثير من الثبات والتغيير. وتصبح القصة تلك الهيئة، ذلك المسرح الذي تضاعف حدوده الزائفة لعبة الدال الذي يتسم بالتغيير، ذلك الاثر الفسيح الذي يفرض، باختلافه، مايدعوه س.م. ايزنشتاين بالقراءة "العمودية" وهو النسق الزائف الذي يسمح بقلب "المسلسلات" النقية والامتزاج الذي يتوقف على المصادفة (المصادفة شئ فج، ودال على ما هو رخيص) وتحقيق بنية تنزلق من الداخل فتبتعد. وهكذا يمكن أن يقال إن علينا ونحن نتصدى إلى س.م. ايزنشتاين أن نقلب "الكليشة" التي على وفقها يزداد ظهور المعنى بوصفه شيئاً متطفلا على القصة التي تسرد كلما يزداد مالايسوغه. وعلى النقيض من ذلك، فالقصة هي التي تجد نفسها هنا، على نحو ما، عنصرا يميز الدال وهي ليست له، الان، غير حقل استبدال وما يبني من سلب أو، انها ، ثانية، ليست له، الان، غير رفيق الطريق.

وبعبارة أُخرى، ينشئ المعنى الثالث الفلم، على نحو مغاير، من غير ان يقلب، في س.م. ايزنشتاين، في الأقل، القصة وربما ينبثق، لهذا السبب، ماهو سينمائي،أخيرا، في مستوى المعنى الثالث هذا وفي هذا

المستوى وحده. و"السينمائي" هو مالايوصف في الفلم وهو التمثيل representation الذي لايمكن تمثيله. لايبدا "السينمائي" الا حيث

تنتهي اللغة وينتهي ما وراء اللغة. وكل ما يمكن أن يقال في "ايفان وبوتمكن"، يمكن ان يقال في النص المكتوب (الذي عنوانه "ايفان الرهيب أو السفينة الحربية بوتمكن) وفي ما خلا هذا، أي في ما خلا المعنى " العويص". أستطيع أن افسر كل شئ في يفروسين عدا صفة وجهها المبهمة. يكمن"السينمائي"، إذن، هنا، على وجه الدقة، في تلك المنطقة التي لاتكون فيها اللغة المنطوقة أكثر من كونها مقاربة وفي تلك المنطقة التي تبدأ لغة أُخرى (لغة أُخرى لايكون علمها، إذن، علم اللغة بل علم يُنبذ، على عجل، كما يُنبذ صاروخ الاطلاق). يمكن ان يرى المعنى الثالث الذي يمكن تحديده، الان، نظريا ولكن لايمكن وصفه، بصفة كونه "الممر" من اللغة إلى "الدلالة" وبصفة كونه الفعل الذي يكّون ماهو "سينمائي"، حقا. يجبر ماهو "سينمائي، على "التطور" في حضارة المدلول عليه، فليس مما يدهش (على الرغم من عدد الافلام التي لا يمكن عدها في العالم) ان يكون نادرا، حتى الان (ومضات قليلة عند س.م. ايزنشتاين وربما في مكان اخر) حتى إنه يمكن ان يقال، لان الفلم لايوجد بعد (أكثر مما يوجد النص)، ان ليس هنا غير "سينما" ولغة وقصة وشعر وان هذه تكون "حديثة"، على نحو مسرف، أحيانا، "ومترجمة" إلى صور توصف بانها "تفعمها الحياة". لايمكن تحديد "السينمائي"، فيما لايبعث على الدهشة، إلا بعد تخطي، على نحو تحليلي،- "جوهر" العمل السينمائي "وعمقه" وغناه، أي كل هذه الثروة الكثيرة التي هي ليست الا ثروة اللغة المنطوقة التي نكّون بها العمل ونؤمن اننا نستنفده. ان ماهو سينمائي لايشبه الفلم وهو يناى عن الفلم

كما يناى ماهو روائي عن الرواية.(أستطيع أن أكتب في الروائي من غير أن اكتب في الروايات، ابدا).

الصور [الفوتوغرافية] الساكنة:

وهذا ما يفسر، لحد ما (حد تلمسنا النظري) السبب الذي يجعلنا لاندرك ماهو "سينمائي"، في ما يناقض ذلك كثيراً، في الفلم "وفي الموقف" وفي "الحركة" وفي "حالته الطبيعية"، بل يجعلنا لا ندركه إلا في أهم أثر فني الا وهو الصور (الفوتوغرافية) الساكنة. لقد اسرتني ظاهرة كوني معنيا بل مفتونا بصور من فلم (خارج السينما، في صفحات "كتاب" السينما) ثم نسياني كل شئ عن هذه الصور(لا الافتتان وحده ولكن ذكرى الصورة) حين اكون داخل غرفة المشاهدة– وهو تغيير قد ينجم عن قلب قيم

كامل. كنت، في البداية، أعزو تذوق الصور الساكنة هذا إلى افتقاري الثقافة السينمائية والى ما يقاوم في نفسي الفلم. وكنت أرى نفسي تشبه [نفوس] هؤلاء الاطفال الذين يفضلون الصور على النص أو مثل هؤلاء الزبائن الذين يقنعون، إذ يعجزون عن تحقيق ما يملكه اليافع من أشياء (كونها مسرفة في الغلاء)، بان يستمدوا اللذة في النظر إلى مجموعة مختارة من 'العينات' أو قائمة تبين [مايحويه] متجر متنوع السلع. مثل هذا الايضاح لايفعل أكثر من ان يعيد انتاج الراي المالوف في ما يخص الصور(الفوتوغرافية) الساكنة، ذلك الراي الذي يراها نتاجا ثانويا نائيا للفلم ويراها "عينة" ووسيلة لتقليص العادة وخلاصة فاحشة ويراها، فنيا، تصغير عمل بتجميد ما يعرف "بجوهر السينما المقدس"، أي تجميد حركة الصور.

فان، لم تكن "السينمائية" المحددة (سينمائية المستقبل) تكمن في الحركة بل في معنى ثالث لايمكن النطق به، معنى لاتدعيه الصورة المتواضعة ولاتدعيه الصورة الزينية(المجازية) لانه ينقصصها الافق القصصي وإمكان الهيئة التي ذكرت انفا[١٩]، فالحركة التي تعد اساس الفلم، ليست، إذن، التنشيط والتغيير والقابلية على الحركة والحياة وهي ليست النسخة التي تقلد وإنما هي إطار ما يُظهر للرائي مما يتصف بالتبدل. [وهكذا] تصبح نظرية الصور الساكنة شيئا لايستغنى عنه وهي نظرية علينا ان نوجز، هنا في خاتمة البحث، ما يمكن من نقاط انطلاقها.

---

[١٩](هامش الكاتب) هناك "فنون" أُخرى تمزج الصور الساكنة (او الرسم،في الاقل) بالقصة، أعني الرواية الفوتوغرافية وسلسلة الرسوم الهازلة. انني متيقن من ان هذه "الفنون"، وقد ولدت في الدنيا من اعماق الثقافة الرفيعة، تملك ما يؤهلها، نظريا، وتقدم دالا جديدا (يتصل بالمعنى "العويص") . يعترف الناس بهذا، فيما يخص سلسلة الصور الهازلة، ولكنني اشعر بأذى الدلالة القليل هذا حين أواجه روايات "فوتوغرافية" معينة: "فغباؤها يحرك مشاعري"، (وقد يكون هذا مايعّرف المعنى "العويص" تعريفا خاصا). وهكذا، قد تكون هناك حقيقة مستقبل او حقيقة ماضٍ موغل في القدم – في صور ثقافة المستهلك الثانوية التي تحاور وتبعث على السخرية وتتصف بالابتذال والحماقة. وهناك "فن" مستقل (اي هناك "نص") وهو فن "الكتابة بالصور" (صور محكية حيث يوضع المعنى العويص في حيز قصصي) وهذا الفن يقود، في ما يقطع امتداده نتاج كثير وغير مالوف تاريخيا وثقافيا، الى كتابات شاذة: صور دراسة أصول الاعراق والثقافات ونوافذ زجاج مصبوغة والى اسطورة القديسة اورسولا Saint Ursula التي كتبها كارباسيو والى "صور ابينال" والروايات الفوتوغرافية – وسلسلة الرسوم الهازلة. وسيكون التجديد الذي تمثله الصور الفوتوغرافية الساكنة (مقارنة بالكتابات المصورة الأُخرى هذه) شيئا يضاعف ما (يكّونه) من "سينمائية" بوساطة نص اخر، اي بوساطة الفلم.

تقدم لنا الصور[الفوتوغرافية] الساكنة ما في داخل الجزئية. فنحتاج، في هذا الصدد، إلى ان نتبين ما صاغه ايزنشتاين نفسه –في ما يستبدل غرض هذه الصور–حين نواجه 'قدرات' المونتاج "السمعي– البصري" الجديدة، "وينتقل مركز الجذب الاساس إلى داخل الجزئية ليدخل في العناصر التي تحويها الصورة نفسها. **ومركز الجذب لايكون، بعد ذلك، مابين 'اللقطات' من عنصر، أي مايصدم، بل ما يكون من عنصر داخل 'اللقطة'، والتوكيد في نطاق الجزء...**". ليس هناك، طبعا، (مونتاج) سمعي– بصري في الصور الساكنة، ولكن صيغة ايزنشتاين صيغة عامة، بالقدر الذي ترسخ فيه الحق فيما يخص فصل الصور [التتابعي] وبالقدر الذي تدعو فيه إلى قراءة نطق عمودية. واكثر من ذلك، فالصور الساكنة ليست "عينة" (أي فكرة تقتضي نوعا من طبيعة متجانسة واحصائية لعناصر الفلم) وإنما هي إقتباس يتسم (نحن نعرف مايتخذه هذا المفهوم من اهمية كبيرة في نظرية النص): بمحاكاة ساخرة و واسعة الانتشار، في آن واحد. وهي، كذلك، ليس "عيّنة" مستخلصة، كيمياويا، من مادة الفلم بل، شيئا ما، هي "توزيع" متفوق لسمات لايقدم الفلم منها، كما يحس المرء، في انسيابه المفعم نشاطاً، أكثر من نص واحد من بين نصوص أُخرى. فالصورة الساكنة، إذن، جزيئة من النص الثاني "الذي لايتخطى وجوده الجزيئة، ابدا". فالفلم والصور (الفوتوغرافية) الساكنة يجدان نفسيهما في علاقة اللوح الواحد من غير ان يستطيع المرء ان يقول إن احدهما "فوق" الاخر أو أن احدهما يستخلص من الاخر. والصور (الفوتوغرافية) الساكنة تنبذ، أخيرا، قيد الزمن السينمائي وهو قيد قوي، تماماً، وقيد يستمر في تكوين عقبة لما يمكن أن يدعى ولادة الفلم اليافعة. (فإذ يولد الفلم فنيا، بل يولد أحيانا، "جماليا"، يضطر، كذلك إلى ان يولد، نظريا). فوقت القراءة، في ما

يخص النصوص المكتوبة، حر، مالم تكن هذه "عرفية"، تماماً، وملتزمة، كليا، بالنسق الذي يستند إلى المنطق والزمن. وليس الامر كذلك فيما يتعلق بالفلم لأن الصورة لاتستطيع ان تسرع أو ان تبطئ من غير ان تفقد هيئتها التي تدرك حسيا. والصورة الساكنة بإقامتها قراءة 'لحظوية' وعمودية في الوقت نفسه، تهزا بالزمن المنطقي (وهو ليس الا زمنا يختدمه المرء). وهي تعلمنا فصل القيد الفني عما هو سينمائي محدد وذلك "الذي لايوصف من معنى". وقد تكون قراءة "هذا النص الاخر" (هنا في الصورة الفوتوغرافية الساكنة) هي ما دعا اليه س.م. ايزنشتاين حين قال ان الفلم ليس مايرى ويسمع حسب بل ما يفحص المرء وما يصغي اليه اصغاءا شديدا، وهذه الرؤية وهذا السمع ليسا، بجلاء، زعما [يرى] حاجة متواضعة

إلى تطبيق العقل (إذ تكون تلك رغبة تافهة وزائفة) ولكنهما تحول حقيقي في القراءة وهدفها، قراءة نص أو فلم، وهي مشكلة عصرنا الحاسمة.

٢,٣: فلوبـــير و الجـــملة[٢٠]:

كان الكتاب، قبل فلوبير بوقت طويل، يحسون "المخاض" الشاق للإسلوب والانهاك الذي تسببه 'التصحيحات'[٢١] التي لاتنقطع والحاجة المحزنة إلى ما لا حصر له من الساعات التي "تتعهد" انتاجا متناهيا في

[٢٠](هامش المحررة) من مقالات نقدية جديدة .

[٢١] (هامش المترجم): في العربيـة لا يجمـع الاسـم المعنـوي فتقـول 'تـصحيح' corrections او تصحيح كثير ولكنني اضطررت لايراد هذه الكلمة كما في النص الانجليزي.

ضالته[٢٢]. كما انهم كانوا يتحدثون في ذلك. لكن مدى هذا العذاب في فلوبير يختلف كليا. فهو يحس "مخاض" الاسلوب عناء لايوصف (وإن عبر عنه كثيرا كثيرا)، يحسنه محنة تقرب من ان تكون "تكفيرية"، لا يعترف لها بما يعوضها من نسق ساحر (أي غير مقصود)، كما قد يكون الشعور بالالهام لكثير من الكتاب. فيرى فلوبير الاسلوب معاناة مطلقة، معاناة لا حد لها، معاناة عقيمة. فالكتابة، فيما لايتكافئ والجهد، شئ بطئ ("أربع صفحات هذا الاسبوع"، "خمسة ايام لكتابة صفحة واحدة"، يومان لبلوغ نهاية سطرين"). انها تستلزم "وداعا للحياة لا رجعة فيه" وتستلزم عزلة قاسية. قد نلاحظ، في هذا الصدد، أن عزلة فلوبير تاتي، على نحو فريد، إبتغاء الاسلوب في حين كانت عزلة بروست تهدف، وهي قد اشتهرت كما اشتهرت عزلة فلوبير ، لان يسترد العمل، كليا، عافيته.

ينسحب بروست من العالم لأن لديه الكثير مما يقوله ولان الموت يلح عليه. ويتراجع فلوبير لان عليه ماينجزه من تصحيح نهائي. ينعزل بروست، فانه يضيف إلى ما لا نهاية (ما اشتهر من "قصاصاته" "paperrolles") [أما] فلوبير فيقتطع ويمحو ويرجع، بثبات، إلى الصفر

---

[٢٢] (هوامش الكاتب)فيما ياتي بضعة امثلة من كتاب انطوان البالا Antoine AlBalat: Le Travail de Style, Enseigne par les Corrections Masnuscrites des grands écrivains (١٩٠٣).

عناء الاسلوب: اختام (تصحيحات) مخطوطات الكتاب العظام: كتب باسكال الرسالة الريفية الثامنة عشرة ثلاث عشرة مرة وانكب رسو ثلاث سنوات على كتابة اميل وكان بوفو Buffon يعمل أكثر من عشر ساعات يوميا .[اما] شاتو بريان Chateaubriand فكان يمضي من اثنتي عشرة ساعة الى خمس عشرة ساعة في جلسة واحدة يعيد ما كتب ويمحوه.

ويبدأ من جديد. تشبه عزلة فلوبير، في مركزها (ورمزها) قطعة الاثاث التي هي أريكة، لا منضدة. فحين تستكتب أعماق الألم، يلقي فلوبير بنفسه على الاريكة[٢٣]، "قديدته" المنقوعة بالخلّ. إنه موقف غامض، حقا، ذلك لأن إشارة الاخفاق هي، أيضا، موقع الخيال، حيث يستأنف العمل، تدريجا، [مساره]، مانحا فلوبير مادة جديدة. يحدد فلوبير وهو يصف دورته "السيزيفية" بكلمة غاية في القوة: "شنيعة"[٢٤]، المكافاة الوحيدة التي يتلقاها ثمنا لتضحية حياته.[٢٥]

"يتعهد" الاسلوب، إذن، فيما يبدو، وجود الكاتب كله. ولهذا السبب يحسن ان ندعوه، من الان فصاعدا، نوعا من **الكتابة**. فان تكتب معناه ان تعيش. (يقول فلوبير "كان الكتاب وسيظل، دائما، لي اسلوبا 'خاصا' للعيش"). فالكتابة، لا النشر، هي هدف الكتاب.[٢٦] يختبر أو يشترى ماقبل الجودة بتضحية الحياة هذه، فانه [أي "ماقبل الجودة"] "يحور" شيئا ما، المفاهيم "التقليدية" في "جودة الكتابة" التي تمنح، عادة، بوصفها الثوب النهائي (الزينة) للافكار "والمشاعر". فأولا وقبل كل شئ، يختفي

---

[٢٣] "حين أشعر، أحيانا، بالخلو، وحين يكون التعبير عصياً، وحين اكتشف انني لم أكتب جملة واحدة بعد أن أكون قد 'خربشت' صفحات كثيرة، انكفئ على اريكتي واضطجع، هناك، ذاهلا في مستنقع داخلي من السام" (١٨٥٢).

[٢٤] "لايحقق المرء الاسلوب إلا بالجهد المروع، وهو عناد يتسم بالتعصب والتفان" (١٨٤٦).

[٢٥] امضيت حياتي حارما قلبي من أشد غذائه شرعية. لقد عشت وجودا مضنيا وزاهدا ولا استطيع، الان، ان اتحمل اكثر من ذلك، فلقد نفد صبري" (١٨٧٥).

[٢٦] "...لا ريد نشر شئ ما... إنني اشتغل بحياد مطلق ومن غير ما دافع خفي و إنشغال من الخارج، بالتفكير ..." (١٨٤٦).

تعارض 'الشكل' والمضمون[٢٧]، على وفق ما يرى فلوبير. فما الكتابة والتفكير الا فعل واحد. فالكتابة مخلوق "كلي" ثم ياتي، إذا جاز التعبير، ارتداد مزايا الشعر إلى النثر. فالشعر "يعرض" للنثر مرآة قيوده ويعرض صورة نوع مغلق، يعرض "شفرة" إتصال متيقنة. يفتن هذا النموذج فلوبير إفتتاناً غامضا، لأن على النثر ان ينضّم، من فوره، إلى الشعر ويتخطاه، وعليه ان يساويه ويتشربه. وهناك، أخيرا، توزيع خاص للمهمات "الفنية" التي يطلبها حبك الرواية. فقد عني علم البيان 'الكلاسيكي' بمشكلات التنسيق[٢٨] dispositio أو نسق اقسام "الخطاب" (الذي يجب ان لانخلطه بالانشاء compositio أو نسق العناصر الداخلية للجملة). لايبدو فلوبير كلفا بهذا. إنه لا يهمل 'المهمات' التي تخص السرد[٢٩]، ولكنه يرى، بجلاء، ان هذه 'المهمات' لاترتبط إلا

---

٢٧ " واذ تعجز عن فصل 'الشكل' عن المضمون في جملة ما، كما أرى، فإنني ازعم ان هاتين الكلمتين، حقا، خاليتين من المعنى" (١٨٤٦).

٢٨ (هامش المترجم): " التنسيق" في كتب البلاغة الادبية القديمة هو الجزء الثاني من فن الخطابة الذي يلي الابتكار Inventio ويسبق الفصاحة Elocutio ويقسم نفسه، الى الاجزاء الستة من الخطبة: المقدمة Exordium، العرض Narratio، تقسيم الموضوع، الموازنة Divisio، البرهنة Confirmatio، التنفيذ، الخاتمة Conclusio. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادب، ص ١١٥، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

٢٩ (هواش الكاتب) لاحظ، بوضوح، ما تقدمه الصفخات التي تخص الاحداث المتنوعة لمدام بوفاري: "لدي الان، مائتان وستون صفحة لاتحوي إلا ما يهيئ للفعل وهي، نوعا ما، عرض مقنع لشخوص (صحيح انها متدرجة) ومناظر وامكنة...".

إرتباطا سائبا بالمشروع الاساس. فليس إنشاء الكاتب عمله أو "أياً" من أحداث هذا العمل شيئا "شنيعا" بل هو شي "ممل"[٣٠]، ليس الا.

وهكذا تحصر كتابة فلوبير نفسها، فيما يشبه 'الاوديسيا'، (ما أشد ان نود ان نمنح هذه الكلمة [أي الكتابة] معنى نشيطا). بما ندعوه،عادة، 'تصحيحات' الاسلوب. فليست هذه 'التصحيحات' أحداثا بلاغية، طارئة، على كل حال. إنها تؤثر في "الشفرة" الرئيسة، "شفرة" اللغة وهي تلزم الكاتب ان يحس بنية اللغة مثلما يحس العاطفة. يجب ان نهيئ، هنا، ما نُسميه علم لغة 'التصحيحات' "لا علم إسلوبها" وهو شئ يماثل مادعاه هنري فري Henri Frei "علم نحو الاخطاء".

يمكن، بيسر، تصنيف ما يصححه الكتاب في مخطوطاتهم بحسب محورين في الورقة التي يكتبون عليها. فينجز، في المحور العمودي، "تعويض" الكلمات (هذا "التعويض" هو ما "يشطبه" الكاتب أو "يتردد" فيه. ويُنجز خنق 'البنى' أو اضافتها، في المحور الافقي (هذه هي "اعادة صياغة"). وعلى هذا، فمحاور الورقة هي محاور اللغة عينها، على وجه الدقة. 'فالتصحيحات' الاولى 'معوضة' ومجازية وهي تميل إلى ان تستبدل الإشارة التي نقشت في البدء بإشارة أخرى منتقاة من نموذج صرفي ذي عناصر متشابهة ومختلفة. تستطيع هذه 'التصحيحات'، حينئذ، ان تكون ذات صلة 'بالمونيمات'[٣١] monemes (أحلّ هوغو كلمة متواضع modest محل كلمة فاتن charming في جملة "استيقظ

---

[٣٠] "لدي سرد علي أن أنشئه. فالقصة ، الان، شيئ يضجرني كثيراً. انني مضطر الى ان ارسل بطلتي الى حفلة رقص". (١٨٥٢).

[٣١] (هوامش المترجم): "المونيم" moneme هو المورفيم morpheme : أصغر وحدة لغوية "مجردة" تحمل المعنى، عادة.

ايدن ، فاتنا وعارياً") أو 'بالفونيمات'[٣٢] phonemes حين تكون المسالة مسالة حظر تجانس صوتي معين لايطيقه النثر "الكلاسيكي" أو مايراه الكاتب مضحكاً في سخفه من تجانس لفظي[٣٣] 'هموفني' ملح، أكثر مما يجب. ففي الفرنسية ينطق صوت [هذه العبارة التي تعني "بعد صنع هذه المقالة"] Aprés cet essai fait ينطق cétécéfé [أي كما لو كُتبت كلمة واحدة]). وتكون 'التصحيحات' الثانوية (التي لها صلة بترتيب الصفحة الافقي) مقترنة [إقترانية] ومجازية مُرسلة، فهي تؤثر في ما هو "بنيوي" من سلسلة الرسالة محورة حجمها بالتصغير أو التوسيع، على وفق أنموذجين بلاغيين هما إيجاز الحذف ellipsis والحفز catalysis.

يملك الكاتب، باختصار، ثلاثة انواع رئيسة مما يصحح: معوضة و مصغرة وموسعة وهو يستطيع ان يؤدي هذه 'التصحيحات' بكونها تغييرا في الترتيب أو تقليصا أو توسيعا. بيد انه ليس لهذا الانماط الثلاثة المكانة عينها، إجمالا. وفضلا عن ذلك، يختلف نصيبها، ذاته. فللتعويض والحذف صلة بمجموعات محددة. فقيود التوزيع (التي تضطر الكاتب، مبدئيا، إلى الا يبدل إلا الممصطلحات من "الصنف" عينه) وقيود المعنى، التي تضطر الكاتب إلى ان يحل مصطلحات مشتركة الاصل[٣٤]

---

[٣٢] "الفونيم" phoneme: صوت "مجرد" أو اصغر وحدة صوتية يمكن بها التفريق بين المعاني.

[٣٣] "الهموفني" homophony يعني فيما يعنيه: تطابق كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى أو التهجئة أو كليهما.

[٣٤] (هوامش الكاتب) علينا ان لانحدد اشتراك الاصل بعلاقة "تشابهية" كلية. ومن الخطأ الزعم بان الكتاب لا يغيرون إلا "الضدية" جزءا من "التشابه". ترتيب

محل أُخرى. هذه القيود تغلق النموذج الصرفي. وكما اننا لانستطيع ان نبدل إشارة باشارة أُخرى، تحديداً، فاننا لانستطيع، كذلك أن نصّغر جملة ما إلى ما لا نهاية. فيصطدم التصحيح المصغر ([التصحيح] بالحذف)، في النهاية، بالخلية التي لايمكن تصغيرها في "أي" جملة، وهي مجموعة المبتدأ والخبر، (مفهوم ان المرء يبلغ 'نهايات' الحذف، في أكثر الأوقات، عمليا، باسرع من ذلك كثيرا بسبب من قيود ثقافية متنوعة مثل الايقاع، التماثل،... الخ). فالحذف محدد ببنية اللغة. وعلى الضديد من ذلك، تسمح لنا هذه البنية عينها بان نطلق العنان، بلا حدود، 'للتصحيحات الموسعة'. فمن جهة، يمكن لاقسام الكلام ان تتضاعف إلى ما لا نهاية (وان بالإستطراد، ذاته) ومن جهة أُخرى (وهذا مايعنينا، هنا، على نحو معين) يمكن للإقحام والتوسيع ان يمدا الجملة إلى ما لا ينتهي. فالعمل المتحفز، في ما هو نفيس"لا ينتهي". وعلى الرغم من هذا، يظل قولنا صحيحا وهو ان الكاتب، وهو يواجه الجملة، يشعر بحرية الكلام التي لاتنتهي، كما هي منقوشة في داخل بنية اللغة ذاتها وإن كانت النماذج الأدبية (في صورة بحر شعري) أو القيود "المادية" تتحكم، حقاً، ببنية الجملة وتحددها (وفضلا عن ذلك، فحدود الذاكرة البشرية "نسبية" لان الادب 'الكلاسيكي' يسمح [بإستعمال] النقطة التي لا يعرفها الكلام المعتاد، عمليا). ومن هنا، ما هو متضمن مشكلة حرية، وعلينا ان نلاحظ ان ليس للانماط الثلاثة من 'التصحيحات' التي تحدثنا فيها قبل قليل النصيب عينه. فمطلوب من الكاتب بحسب المثل الأعلى 'الكلاسيكي' في الاسلوب، ان ينقح مايعوضه وما يحذفه بلا كلل بفضل

مصطلحات مترادفة. فيستطيع كاتب رفيع مثل بوسوية Bossuet ان يستبدل [كلمة] "يبكي" "بيضحك"، فتكون العلاقة

المتلازم من اساطير "الكلمة الدقيقة" وحالة "الإيجاز" اللذين يضمنان، معا، الوضوح[٣٥] في الوقت الذي يُثنى الكاتب فيه عن جهد التوسيع. يكثر التغيير والشطب في المخطوطات 'الكلاسيكية'، ولكننا لانجد، في حقيقة الامر، 'تصحيحات موسعة'، في ماعدا تلك التي في روسو Rousseau واكثر من ذلك كله في ستندال Stendhal الذي أُشتهر موقفه الهادم في ما يخص "الاسلوب الرفيع".

لنعد إلى فلوبير: فما اجراه من تصحيح في مخطوطاته يتباين، بلا ريب، ولكننا إذا ما التزمنا بما اكده هو وعلق عليه، فان 'شناعة' الاسلوب تكثف في نقطتين هما علامتا الكاتب في الشطب. فاول علامة شطب [×] هي إعادة الكلمات. والمسألة هنا مسالة تصحيح معوض لان مايجب تجنبه هو العودة المسرفة لهيئة الكلمة الصوتي في الوقت الذي يبقي فيه هذا التصحيح على "المحتوى". ان "امكانات" التصحيح، كما قلنا، محددة هنا، الامر الذي يجب ان يزيد تخفيف مسؤولية الكاتب. ولكن فلوبير يتدبر هنا أمر تقديم 'دُوار" Vertigo تصحيح لاينتهي. فليس التصحيح عينه (الذي هو محدد، حقا) هو ما يصعب عليه ولكن تَبيُّنْ المكان الذي يجب فيه. فقد تظهر 'تصحيحات' معينة لم تلاحظ بالامس. وليس هناك من يستطيع ان يضمن الا تكتشف اخطاء جديدة

---

[٣٥] ان تقديم الوضوح بوصفه الناتج "الطبيعي" لحالة الايجاز مفارقة 'كلاسيكية'– واجبة الاستكشاف، على رأيي.

انظر الى ملاحظة مدام نكر التب يقدمها تاريخ اللغة الفرنسية Histoire de la langue francaise الذي كتبه برونو Brunot: "تفضل الجملة الأقصر دائما حين تكون واضحةً"، ايضا ، لانها تصبح، لزاما، اكثر وضوحا".

في اليوم التالي[٣٦]. وهكذا ينتج من ذلك زعزعة قلقة، ذلك بأنه يبدو ممكنا، دائما، إنجاب مايتكرر من جديد[٣٧]، بل نجد النص ملغوما، على نحو ما، بمخاطر التكرار وان نقح بدقة موسوسة. فيصبح التعويض ثانية، وهو محدود وواثق في فعله، حرا، وهكذا، مؤلما بسبب من ان مواضعه الممكنة لاتنتهي. فالنموذج الصرفي مغلق، بالطبع، ولكن "لا انتهاء" البنية يمسك بخناقه، لإنه يؤدي وظيفة مع كل وحدة ذات معنى. وعلامة الشطب الثانية في كتابة فلوبير هي "تحول" الخطاب أو "تمفصله"[٣٨]. ومثلما يمكننا ان نتوقع من كاتب اذاب المضمون في 'الشكل' أو فنّد، على نحو أدق ، مثل هذا التعارض، لانحس هذه الافكار الرابطة، من فورنا، قيدا منطقيا، وإنما علينا أن نعرفّها بحسب الدال signifier، فما يحصله المرء هو الميوعة والايقاع الافضل لمسلك الكلام، وبكلمة واحدة التتابع: فن "الخطبة السيالة" الذي طالب به البلاغيون 'الكلاسيكيون'. هنا يصطدم فلوبير، مرة أُخرى، بمشكلات 'تصحيحات' "البُنى". فالبنية القويمة موازنة بين قوى التضييق المسرفة وقوى الاسهاب، ولكن، في حين تحدد بنية الوحدة الجملية ذاتها الحذف،

---

[٣٦] في ما يتصل بثلاث صفحات من مدام بوفاري (١٨٥٣): "ساكتشف فيها، من غير ما شك، الافا من الكلمات المعادة علّي ان أتخلص منها. لا استطيع في هذه اللحظة، وهي متأخرة، أن أرى، فعلا، شيئا منها".

[٣٧] يستذكر هذا الاداء "اللغة" تدخل في لغة" (مهما يكن هذا الاداء مخطئا) اداءا اخر "دواريا" [نسبة الى "دُوار"] مثله، تماما: ذلك الذي جعل سوسير يسمع رسالة تعيد ترتيب حروف الكلمات في أكثر شعر الاغريقية واللاتينية والفيدية Vedic.

[٣٨] "ماهو صعب، على نحو مريع، هو ربط الافكار كيما تنبثق الواحدة من الأُخرى، على نحو طبيعي" (١٨٥٢). "... ثم بعدها "التحولات"– تتابع الاحداث ، ما أعظمها من إضافة!" (١٨٥٣).

عادة، يُدخِل فلوبير فيه، من جديد، حرية لاتنتهي. يكسب فلوبير هذه الحرية فانه يرجعها ويعيد توجيهها نحو توسع جديد. والمسألة، هنا، هي مسألة "فك" ما هو مسرف في إحكامه، على نحو يتسم بالثبات. فيحرز الحذف، الان، "دُوار" التوسع[٣٩].

ذلك أن المسألة، حقا، هي مسألة "دوار". فالتصحيح شئ لاينتهي ولايملك ما يوكد حرمته. فالبروتوكلات المصححة "منتظمة"، تماما، قد يطمئّن هذا- غير أن استرضاءها مستحيل[٤٠]-لان نقاط تطبيقها لا تنتهي. فهي مجموعات مبنية وطافية، في آن واحد. غير أن هذا الدوار لايتخذ من "لا انتهاء" الخطاب موضوعا له، وهو حقل البلاغة "التقليدي". إن هذا "الدوار" يرتبط بشئ لغوي تعرفه البلاغة، طبعا، بدءا بدايونسس[أله الخمرة عند الاغريق] من الهاليكارنوسسي Dionysus of Halicarnussus والمؤلف المجهول لكتاب في الفن الرفيع، في الأقل، في اللحظة التي قد كانت البلاغة اكتشفت فيها "الاسلوب" الذي منحه فلوبير وجودا فنيا، بله ميتافيزيقيا يتصل بقوة لاتُضاهى الا وهي الجملة.

فالجملة، كما يراها فلوبير وحدة اسلوب ووحدة عمل ووحدة حياة في آن واحد. فهي تجذب ماتتخذ أسراره من صفة جوهرية في عمله

---

[٣٩] "كل فقرة جيدة في ذاتها وانا متيقن من ان هناك صفحات تتسم بالكمال لكنها لاتفلح في عملها هذا السبب وحده. إنها سلسلة من فقرات حسنة التوجه لا تقود إحداها إلـــى الأخرى. ساقوم، إضطرارا بفكها، بارخاء المفاصل "[التي تربطها] " (١٨٥٣).

[٤٠] انتهيت الى ترك (التصحيحات) فقد كنت وصلت الى النقطة التي لم اكــن افهــم عندها شيئا. فالعمل يبهرك حين تسرف بالضغط عليه. وما يبدو خطـأً، الآن،يبـــدو حسنا، بعد دقائق خمس" (١٨٥٣).

بوصفه كاتبا[41]. فإذا ما خلصّنا التعبير من كل رنين ميتافيزيقي، فيمكننا ان نقول ان فلوبير قد قضى حياته "يصنع جملا". فالجملة، إذا جاز التعبير، هي انعكاس مزدوج للعمل. ففي مستوى صنع الجمل يكون الكاتب قد خلق "تاريخ" هذا العمل، الذي هو"أوديسا" الجملة وروايات فلوبير. وهكذا تصبح الجملة في أدبنا، شيئا جديدا، ليس شيئا "شرعيا" de jure. في الكثير مما يصرح به فلوبير في هذا المجال حسب، بل شيئا واقعا de facto. فالجملة التي يكتبها فلوبير يمكن التعرف عليها، من فورها، لا بسبب "جوها" أو "لونها" أو صياغة عبارة اعتادها الكاتب– قد نقول ذلك في "كل" كاتب– وإنما بسبب من انها تقدم نفسها، دائما، شيئا منفصلا وغير منتهِ، يمكننا ان ندعوه، تقريبا، بالشئ "القابل للنقل"، وإن كان لايتصل ابدا بالإنموذج الذي يتسم بالحكمة، لأن وحدة الجملة لاتلتزم بانغلاق محتواها وإنما بالمشروع البيِّن الذي قد كان رسخها بصفتها شيئا. فجملة فلوبير شئ ما.

ان لهذا الشئ، كما رأينا في ما يتصل 'بتصحيحات' فلوبير، تاريخا وقد نقش فلوبير هذا التاريخ، الذي يصدر من بنية اللغة، في كل جملة. يمكن نطق (اجداثه المسرحية) – تخولنا أسراره ان نختدم كلمة روائية

---

[41] "أُفضل أن أموت كما يموت الكلب على أن أندفع فأتسرع في كتابة جملتي قبل ان تنضج" (١٨٥٢). – "لا اريد إلا أن اكتب ثلاث صفحات أُخرى... وأن أجد اربع أو خمس جمل مازال أبحث عنها، مايقرب من شهر، الآن" (١٨٥٣).– "يسير عملي، الآن، ببطئ شديد. أعاني العذاب، أحيانا، لأكتب أيسر جملة" (١٨٥٢).– " لا أستطيع ان امنع نفسي [من التفكير]، وإن في اثناء السباحة. انني اختبر جملي ، على الرغم مني" (١٨٧٦). وهذا خاصة، هذا الذي يصلح اقتباسا مستهلا epigraph لما قيل، قبيل الآن، عن الجملة في فلوبير: "ثم امضي، ثانية، في حياتي الكئيبة والساذجة، حياتي المسكينة والتعيسة التي تكون الجمل فيها مغامرات..." (١٨٥٧).

كهذه– على النحو الاتي: الجملة شئ، فيه انتهاء يسحر، يشبه ذلك الانتهاء الذي يتحكم بنضج أوزان الشعر غير ان كل جملة، في الوقت عينه وبفضل الية التوسع ذاتها، غير قابلة للاشباع [إذ] ليس هناك سبب "بنيوي" يضطرنا إلى ان نوقفها هنا، لاهناك. فلنسع لكي نُنهي الجملة (مثلما نُنهي بيتا من الشعر). مايقول فلوبير، ضمنا، في كل لحظة من لحظات جهده وفي كل لحظة من لحظات حياته في حين يظطر، في ما يناقض ذلك، إلى ان يهتف، عجبا، من غير ان يتوقف قائلا (كما يدون ذلك في ١٨٥٣): إنه [جهد] لاينتهي ابدا[٤٢]. إن الجملة "الفلوبيرية" هي الاثر عينه في هذا التناقض الذي يحسه الكاتب بقوة في اثناء ما لاحصر له من ساعات يحبس فيها نفسه معها. فذلك يشبه الاسر "المجاني" لحرية لاتنتهي، لحرية ينُقش فيها نوع من التناقض 'الميتافيزيقي. ولان الجملة حرة، يظطر الكاتب إلى أن يتولى كل جملة، لا إلى ان يبحث عن افضلها. فلا يستطيع ان يثبتها في مكانها "إله" [كما يرى بارت] وان كان "إله" الفن.

لم يكن إحساس الناس هذا الموقف، كما نعلم، إحساسا متشابها في اثناء الحقبة 'الكلاسيكية' كلها. فقد نشا علم البيان، في ما يناقض حرية اللغة، [بوصفه] نظام مراقبة (يذيع، منذ ارسطوAristotle، مايخص تلك الحقبة من قواعد العروض ويقرر حقل 'التصحيحات' حيث تحدد طبيعة اللغة ذاتها الحرية، في مستوى التعويض والحذف) وقد منح هذا النظام الكاتب حرية ضئيلة بتحديده مايختار، ثم تُختصر "الشفرة" البلاغية أو "الشفرة" الثانوية لانها تحول "حريات" اللغة إلى "قيود" في

[٤٢] "اه! ما اشد ما الاقيه من احباط، احيانا، وما أصعبه من جهد 'سيزيفي' هو الاسلوب، والنثر خاصة! انه لاينتهي، ابدا" (١٨٥٣).

التعبير، تُختصر في منتصف القرن التاسع عشر. فينسحب علم البيان ويفصح، في معنى من المعاني، عن الوحدة اللغوية الجوهرية، أي عن الجملة. هذا الشئ الجديد االذي "توظف" فيه، من فورها، حرية الكاتب من الان فصاعدا– يكشفه فلوبير بألم شديد، ثم يظهر كاتب، بعد ذلك بقليل، فيحيل الجملة إلى موقع إظهار، شعري ولغوي، معا: فكتاب مالارميه ضربة منذ ذلك الحين Un coup de dés، مبني بجلاء، على الامكان اللامحدود للتوسع "الجملي" الذي تغدو حريته، التي ارهقت فلوبير ارهاقا شديدا، تغدو هذه الحرية لمالارميه المعنى عينه– معنى فارغاً –للكتاب الذي سيأتي. [وهكذا] لن يكون اخاً للكاتب ودليله، من الان فصاعدا، من يملك علم البيان وإنما من يملك علم اللغة، ذلك الذي يتوقف عن إظهار "إستعارات" الخطاب، ولكنه يظهر ما للغة من "أصناف" "جوهرية".

٣,٤: درس في الكتـــــابة[٤٣]:

يبلغ إرتفاع دمى بنراكو من ثلاثة إلى خمسة اقدام وهي تجسد رجالا صغارا أو نساءا صغيرات تتحرك اطرافهم وايديهم وافواههم. كما يحرك كل دمية من هذه الدمى ثلاثة رجال يظلون مرئيين وهم يحيطون بهذه الدمية ويسندونها ويرافقونها.ويسيطر المشغل الرئيس على الجزء الأعلى من الدمية وعلى ذراعها الايمن ويكون وجهه مرئيا وناعما وواضحا وهادئا وغير متأثر: كرأس بصل أبيض غسل توا[٤٤]. يرتدي

---

[٤٣] (هامش المحررة) من "نص موسيقى الصورة"

[٤٤] (هامش الكاتب) إشارة إلى هايكو Haiku لباشو في وصفه:

راس بصل ابيض

غسل توا.

المساعدان لباسا اسود وتخفي قطعة من القماش وجوههم. ويلبس أولهما "القفازات" ولكنه يمسك، وإبهامه مكشوف، باداة مقص كبير يُشغّل به ذراع الدمية اليمنى ويدها. ويسند الثاني، وهو يزحف على ركبتيه، جسمها ويجعلها تمشي. ويتحرك هؤلاء الرجال هنا وهناك على امتداد خندق خفيض لايخفيهم. المنظر من خلفهم كما في المسرح وهناك منصة، في جانب المسرح، للموسيقيين والرواة الذين يعبرون عن النص "شيئا فشيئا كما يضغط أمرؤ على الفاكهة ليخرج عصيرها". وهذا النص هو بين ان يكون، شيئا ما، محكيا، و مرنما، ويقطعه، بضربات عزف قوية، الممثلون الذين يختدمون آلة السمسن[٤٥]، ويقاس هذا النص ويحول عن اتجاهه في آن واحد، ويؤدى بعنف وبراعة. تقبع هذه النواطق بلسان غيرها، ساكنة، تتقصد عرقا، وراء مناضد صغيرة يستقر عليها مايجب ان تنطق به مما كتب وتلمح شخوصها العمودية، من بعد، حين تقلب هذه النواطق صفحة من كتاب النص. ويؤطر مثلث من قماش القنب المتيبس مُثبت على اكتافها، يشبه طائرة ورقية، يؤطر وجوهها وهي وجوه يعصرها ألم مبرح وما يصاحب كل ذلك من عذاب الصوت.

"التضاد" يميز صورة ثقافتنا لانه ينسجم، بلا ريب، إنسجاما حسنا ورؤيتنا الخير والشر وتلك الرمزية المتاصلة التي تجعلنا نحيل كل كلمة إلى كلمة سر بإزاء مايعارضها: "الابداع بإزاء الذكاء، 'التلقائية' بإزاء التأمل، الحقيقة بإزاء المظهر..الخ"، ولكن بنراكو لايابه بهذه الاضداد، لايابه بهذا التناقض الذي ينظم اخلاقية "خطابنا" كلها. واذا يعنى بنراكو

يحس البرد.

[٤٥] (هامش المترجم): آلة موسيقية يابانية ثلاثية الاوتار يضرب عليها بريشة كبيرة.

"بتضاد" جوهري هو تضاد: الحي "اللاحي"، فانه يقلقه ويبعثره في ما لايفيد صالح أي من المصطلحين. فدميتنا المتحركة (نخس، مثلاً) تعرض للممثل مرآة ضديدة ولا تبعث الحياة في "اللاحي" الا لكي تحسن كشف أنحطاطه وخساسة خموله وبصفتها"كاركتير" حياة، فانها توكد بذلك، على وجه الدقة، القصور الأخلاقي للحباة فتحصر بذلك، الجمال والحقيقة والعاطفة في الجسم الحي للممثل- ذلك الممثل الذي يجعل من ذلك الجسم كذبة، على الرغم من ذلك. "اما دمية" بنراكو فهي، من جهة أُخرى، لاتقلد الممثل تقليدا أعمى وإنما تخلصنا منه. كيف؟ على وجه الدقة، بتأمل الجسم البشري هنا، على نحو ما، وهو تامل تقوم به هنا المادة (اللاحية) بقوة وإثارة غير محدودتين، تفوقان ما لدى الجسم الحي (الذي وهب الروح). لا يكون الممثل الغربي "المتيم بالمذهب الطبيعي" جميلاً، ابدا. فغايه جسمه ان يكون شيئا "فسلجيا" لا أن يكون شيئاً لدنا: إنه مجموعة من الاعضاء وجهاز" عضلي من العواطف، تخضع مصادرها كلها (من صوت وتعبير بالوجه وإيماءات) إلى نوع من التمرين "البدني". وفي ما هو برجوازي من التحول، تحديدا، يستعير جسم اللمثل من علم وظائف الاعضاء، عندئذ، عذرا للوحدة العضوية، وحدة "الحياة"، وان كان الجسم مبنيا على تجزئة ما يكّون العاطفة. ان الممثل، على هذا النحو، هو الذي يكون دمية متحركة وهو يكون هكذا على الرغم من تمثيله الذي ينساب رقيقا. مقتدياً بالحقيقة العميقة وحدها أُنموذجاً له، لا بالملاطفة.

وهكذا، تحت ما هو خارجي من المظهر "الحي" و "الطبيعي" يُبقي الممثل الغربي على مايُجزأ الجسم ويبقي، نتيجة لذلك، على مايغذي اوهامه. فيحول الصوت والنظرة والصورة نفسها، إلى أشياء "شهوانية" مثل الكثير الكثير من أجزاء الجسم والكثير الكثير من الاصنام. ان

الدمية الغربية المتحركة، هي أيضا، (كما هو واضح في الدمية [المسماة] Punch– 'نخس' ناتج عرضي للخيال وهي، بصفتها "تصغيرا"، انعكاس خشن يلازم النسق البشري الذي يستذكره، دائما، الموقف'الكاريكتيري'، فهي لا تعيش بوصفها جسما كاملاً يهتز على نحو تام وإنما تعيش بوصفها جزءا متصلباً من الممثل الذي تنبثق منه وهي، ثانية، بصفتها تشغيلا اليا، جزءاً من حركة، بداية، إرتجاج، جوهر انقطاع، وبروز متكسر من إيماءات جسدية. وهي، أخيرا بوصفها دمية، شي يذكرنا بالقليل من المادية وبالرباط التناسلي. إنها، حقا، ذلك "الشئ الذكري الصغير" das Kleine الذي سقط من الجسم ليصبح صنما.

قد تُبقي الدمية اليابانية على شئ من أصل الخيال هذا، غير أن فن بنراكو يرفدها بمعنى مختلف: فبنراكو لايهدف "لإحياء" (ما هو ليس بحي) على هذا النحو الذي يُحيي جزءا من الجسم، الذي يُحيي قطعة من الانسان في الوقت الذي يصون فيه وظيفة هذا الجزء بصفته "جزءا". كما أنه لايهدف لمحاكاة الجسم وإنما يهدف، إذا جاز التعبير، لتجريده المحسوس، فكل مانعزوه إلى الجسم، كلا، وننكره على ممثلينا، تظاهرا بالوحدة العضوية "الحية"، تتولاه دمية بنراكو وتبينه من غير زيف: الضعف والحكمة والسخاء والفارق الخارق في دقته وهجران التفاهة كلها واسلوب التعبير الايقاعي للإيماءات، وباختصار الصفات عينها التي كانت تمنحها احلام اللاهوت القديم إلى الجسم الممجد، وهي: "الهدوء" والوضوح وخفة الحركة والرقة. هذا ماتحققه دمية بنراكو وهذه هي السبيل التي تحول بها صنم الجسم إلى جسم محبوب. فترفض، هكذا، (تضاد) *الحي/اللاحي* وتنبذ المفهوم الذي يختبئ وراءه كل إحياء للمادة: مفهوم "الروح"، ليس إلا.

وهناك "تضاد" آخر يُدمر وهو ذاك الذي يتصل بالباطني [الداخلي]/ الظاهري [الخارجي]. تأمل المسرح الغربي في القرون القليلة الاخيرة. فوظيفته، أساساً، هي الكشف عما هو مزعوم ان يكون سراً، ("المشاعر" و"المواقف" و "الصراعات") في الوقت الذي يخفي فيه وسيلة عملية الكشف ذاتها (الآلآت، الطلاء، 'المكياج'، مصادر الإنارة). المسرح الايطالي هو مجال هذا الخداع، فكل شئ هناك يحدث في غرفة قد فُتحت خلسة، يباغته ويتجسس عليه ويتلذذ به متفرج خفي. إنه مجال لاهوتي، مجال الأخفاق الاخلاقي. فمن جهة، هناك الممثل، أي الايماءة والكلام، تحت ضوء يتظاهر أنه لا يشعر به وهناك، من جهة أُخرى، الجمهور [يقبع] في الظلام، أي هناك الوعي والضمير. فلا يدمر بنراكو الصلة بين المسرح وقاعة المشاهدة، على نحو 'مباشر'، (أكثر مما يفعل بريخت) وان كانت المسارح اليابانية، تماما، أقل ضيقا وخنقا وإضجاراً من مسارحنا بكثير. فما يغير بنراكو تغييرا عميقا هو ما بين "الشخصية" والممثل من رابطة دافعة، الرابطة اتي ندركها نحن، دائما، قنالا معبرا عما هو داخلي. علينا ان نتذكر ان القائمين بالمشهد في بنراكو مرئيون ولا يبدو عليهم الانفعال. يشغل الناس، الذين يلبسون ملابس سوداء، انفسهم حول الدمية ولكن من غير ان يظهروا تكلفا في المهارة أو الحصافة أو شيئا من 'دهماوية' مشجعة. يكونون صامتين وسريعين وأنيقين، تكون اعمالهم، فيما هو سام، مؤثرة ومشغلة [تشغيلية]، يلونها ذلك الخليط من القوة والبراعة الذي يمّيز الايماءة اليابانية ويمكن رؤيته في صورة إهاب [غلاف] جمالي من الفاعلية. "اما" صاحب الامر، فيترك راسه، كما مر ذكره، بلا غطاء، ناعما وحاسرا، وبلا 'مكياج' وهذا يمنحه مظهرا مدنيا لا مظهرا مسرحيا. فيُقدم وجهه إلى المشاهد كيما يقرأه ولكن ما يُعطى بمثل هذه العناية الكبيرة والقيمة ليُقرأ هو أنه

ليس هناك ما يُقرأ. وهنا نجد ذلك الاعفاء من المعنى الذي ينير، حقا، الكثير الكثير من أعمال الشرق التي يندر ان نكون قادرين على فهمها لان الهجوم على المعنى ، بالنسبة لنا، هو أن نخفيه أو أن نعارضه، لا ان نغيبه. اما مصادر المسرح في بنراكو فتعرى في خلوها. فما يُطرد من خشية المسرح هو الهستيريا، أي المسرح ذاته وما يوضع في مكانه هو الفعل الذي نحتاج إليه لإنتاج المشهد _ يُستبدل، ما هو داخلي، بالعمل.

وهكذا إنه لشئ عقيم أن يسأل المرء نفسه كما تفعل جماعة من الأوربيين (وفيهم كلوديل Claudel) إن كان المشاهد يستطيع ان ينسى وجود المشغلين أو انه لايستطيع ذلك. فلا يمارس بنراكو الرياء ولا يمارس فضح آلياته المتنوعة ممارسة قوية، وفي هذا تخليص لحيوية الممثل من (أي) إشارة توحي بما هو مقدس وإلغاء للرابطة (الميتافيزيقية) التي لايستطيع الغرب أن يمنع نفسه من اقامتها بين الروح والجسد والسبب والنتيجة والسيارة والماكنة والوكيل والفاعل والقدر والانسان والخالق والمخلوق[٤٦]. فان لم يكن المشغل متواريا، فلم، إذن، وكيف نحوله إلى إله؟ فلا يمسك الدمية في بنراكو خيط وبلا خيط لاتكون هناك إستعارة، أي لايكون قدر كما لا تكون الدمية مخلوقا مقلدا ولا يكون الانسان دمية في ايدي "الآلهة" [الوثنية] ولا يكون الداخلي مسيطرا على ما هو ظاهر.

---

[٤٦] (هوامش الكاتب) "ليس بنراكو إلا مسرحا (ميتافيزيقيا).. فالدمية انسان والمحرك، [في العرف الياباني] هو إله والمساعدون هم رسل القدر". ج.ل. بارول: بنراكو" في دفاتر رينو بارول، ٣١ تشرين الثاني، ١٩٦٠.

وأخيرا، هناك، بعدُ، إلتزام أكثر تطرفا ['راديكالية']. فبنراكو يهاجم كتابة المشهد. تشتمل هذه الكتابة، عندنا، على وهم "الكُلية" totality. يقول برخت: "لانجد أصعب من أن نقلع عن عادة رؤية النتاج الفني كلاً"[٤٧]. لاجرم أننا، لهذا السبب، ندرك، في اوقات منتظمة، ابتداءا من "شوريا" الاغريقية [=رقصة يصحبها الكورس] Choréia وإنتهاءاً بالاوبرا البرجوازية، ندرك المقطوعة الغنائية بوصفها تزامن بضع صيغ من التعبير (تُمثل وتُغنى وتُحاكى ايماءا) تصدر من أصل واحد لايتجزأ. هذا الأصل هو الجسم والكّلية المطلوبة تتخذ الوحدة العضوية أنموذجاً لها. فالمشهد الغربي مشهد بشري في تعامله[٤٨]، لا تكّون الايماءة والكلام فيه (لاحاجة إلى ذكر الاغنية) إلا نسيجا واحدا، مختلطا وزلقا مثل عضلة فريدة تحرك التعبير من غير ان تجزأه، ابداً. تنتج وحدة الحركة والصوت ذلك الذي يمثل وبكلمات أُخرى، فان في هذه الوحدة ، التي تكّون شخص الشخصية، أي الممثل. ولكن في بنراكو ليس هناك احد على المسرح أو ما من احد على وجه الدقة، قد اتخذ مكانه هناك. فيختفي (لذلك) الوهم البدني (الشخصي) لا لأن الممثلين مصنوعون من خشب وقماش (راينا، على الضد من ذلك، ان بنراكو يشير إلى لطف محدد من الجسم البشري) ولكن لان "الشفرات" المعبرة تُفصل، الواحدة عن الأُخرى، وتحرر من "العُضوانية"[٤٩]، التي لا تبرحها والتي يعتنقها المسرح الغربي.

---

[٤٧] بيرتول بريخت: "تأثيرات الاغتراب في التمثيل الصيني"، بريخت يتحدث عن المسرح (في صياغة مختلفة، نوعا ما).

[٤٨] ارسطو: "الفعل.. كونه واحدا وكلا مثل كائن حي" فن الشعر a ١٤٥٩a.

[٤٩] (هامش المترجم): "العضوانية" organicism نظرية تقول إن العمليات الحيوية تنشأ عن نشاط الكائن الحي بوصفها نظاماً متكاملاً.

يمارس بنراكو، في حقيقة الامر، ثلاثة أنواع منفصلة من الكتابة التي تقدم للقراءة في الوقت ذاته، في ثلاثة من مجالات المشهد: الدمية المتحركة والمشغل باليد والصائح: أي الإيماءة المنُتجة والإيماءة المؤثِرة والإيماءة الصوتية. في الحداثة، الصوت، حقا، في خطر، الصوت بصفته مادة محددة من اللغة تدفع إلى امام، على نحو ظافر، في كل مكان. يرى المجتمع الحديث (كما اعيد ذكره على نحو يكفي) انه يدخل حضارة الصورة ولكن ما يؤسسه، اجمالا، في حقيقة الامر، في أنشطة فراغه المنطوقة، على نطاق واسع والمتمهلة، هو حضارة كلام، وفي ما يقابل ذلك، تماما، يملك بنراكو مفهوما محدودا للصوت: فهو، إذ لايكبحه، يعين له وظيفة مُعّرفة بوضوح، وظيفة تافهة، اساسا. فصوت الراوية يوحد ما بين الالقاء المسرف والهزة المرتعشة والنبرة الانثوية الحادة والتنغيم المتقطع والدموع وبرحاء الغضب والنحيب والتضرع والدهشة وما يثير الشفقة في ما هو غير لائق، وكل مايُهيئ، علنا، من تلفيق عاطفة في مستوى هذا الجسم الداخلي العميق الذي تكون فيه الحنجرة عضلته الوسيطة. بل لايُقدم إسراف كهذا، عند ذلك، الا على وفق "شفرة" المسرف نفسه: فلا يتحرك الصوت الا باشارات غضب ضئيلة ومتقطعة. تطرد المادة الصوتية من جسم يظل ساكنا تعلق بالبدلة التي تشبه المثلث في هيئتها وتربط بالكتاب الذي يقودها من منضدة القراءة، ترصعها ترصيعاً حادا ضربات ممثل آلة السمسن غير المتناغمة (وهكذا، لا تمت إلى الموضوع)، تظل هذه المادة الصوتية مكتوبة ومتقطعة ومسلمة نفسها إلى شئ من التهكم (إذا ماقبل المرء الكلمة حرة من معنى الدعابة اللاذعة). وهكذا يُجسد الصوت، أخيرا،

نفسه، أي عهره، لاما يحمله، في طياته، [من "مشاعر"]. فإذ يتظاهر الدال Signifier بايصال "المحتويات" (النوادر، الاهواء)، لايفعل شيئا سوى ان يقلب ما بطن منه إلى الخارج، [أي ان يقلب نفسه رأساً على عقب] كما يُقلب القفاز.

ولهذا، يوضع الصوت جانبا (مسرحيا، يحتل الرواة منصة جانبية)، من غير ان يُستاصل (وهو سبيل إلى استهجانه، أي الإشارة إلى اهميته). يمنح بنراكو الصوت قوة توازن أو، على نحو أفضل من ذلك، نكوصاً، نكوص إيماءة. والإيماءة هنا مزدوجة: ايماءة عاطفية تتصل بالدمية المتحركة (يصرخ الناس حين ينتحر عاشق الدمية) والفعل المؤثر الذي يؤديه المشغلون باليد. يتظاهر الممثل في فننا المسرحي بالإنغماس بالعمل، غير أن افعاله ماهي الا إيماءات، فعلى خشبة المسرح ليس هناك شئ سوى المسرح، ولكنه مسرح خجِل. يفصل بنراكو (وهذا هو تعريفه) للفعل من الإيماءة. فهو يعرض الايماءة ويسمح للفعل أن يُرى. إنه يعري الفن والعمل، معا، ويجتفظ لكل منهما بنمطه الخاص في الكتابة. ينثني الصوت (ولاتكون هناك مجازفة، في تركه يسري ليستكمل أبعاده المسرفة) ليصبح صمتا كبير الحجم تنقش فيه سمات و'كتابات' أخرى، برقة كبيرة. ها هنا يحدث تاثير خارق. فبعيدا عن الصوت ومن غير ما محاكاة، تقريبا، تنتج هذه 'الكتابات' الصامتة، التي تكون إحداها فاعلة والأُخرى إيمائية، نشوة، ربما، تكون فريدة تشبه مانعزوه من فرط "حساسية" فكرية [إلى فعل] عقاقير معينة. فاذ لايكون الكلام نقيا، (لايعرف بنراكو طموحا متقشفا) وإنما يكتّل، إذا جاز التعبير، على الجانب، تنحل مواد المسرح الغربي التي تلتصق به التصاقا رثاً: فلا يمكن للعاطفة بعد ذلك، ان تغمر كل شئ في طوفانها وإنما تصبح مادةً للقراءة. وتختفي العبارات "النمطية" من غير ان يسقط

المشهد، على كل حال، في الأصالة، في "ضربة العبقرية". كل هذا ذو صلة واضحة بألتاثير المبَّعِد الذي يحبذه بريخت الذي كان أول من فهم، وهو ماقد نحتاج إلى تذكره، ألاهمية النقدية للمسرح الشرقي وبينّها. وهذا البعد [العاطفي] الذي اشتهر لدينا بانه مستحيل وعقيم أو ساخر وتخلينا عنه، على عجل، على الرغم من ان بريخت وضعه،على وجه الدقة، في قلب الفن المسرحي الثوري (يوضح الفن الدرامي، بلا شك، الفن الثوري)، هذا البعد [العاطفي] هو مايظهره بنراكو، فهو يظهر اسلوب عمله: بانقطاع "الشفرات"، بالتوقف المفروض على تمثيل السمات المختلفة لكي لا تُدمر النسخة المحكمة الحبك على المسرح وإنما تُبعثر وتتلم وتحرر من العدوى المجازية للصوت والايماءة، والروح والجسد، تلك العدوى المجازية التي يقع ممثلونا في شراكها.

يستثني بنراكو، بمشهده الكلي، ولكن المنقسم، بجلاء، الارتجال واعيا، من غير ما شك، أن العودة إلى 'التلقائية'، هي عودة إلى الأقوال "النمطية" كلها، الأقوال التي تدخل في تكوين "أعمق أعماقنا". وهنا نملك، كما رأى بريخت في ما يتصل بالممثل الشرقي الذي احب ان يتلقى درسه وان يذيعه، عند هذه النقطة، أيضا، هنا نملك حكم الاقتباس the reign of quotation[٥٠]، ولذعة الكتابة، وجزئية "الشفرة"، فلا أحد من متعهدي الفعل يستطيع ان يكون مسؤولا في شخصه عما لايكونه، وحده، ابدا، في الكتابة. وكما في النص الحديث، يضاعف توكيد

---

[٥٠] (هامش الكاتب) " يقيد نفسه، من البداية، من الاقتباس من الشخصية التي تمثل ليس إلا؟ ولكن بأي نوع من الفن يفعل هذا؟ إنه لايحتاج إلا إلى أقل وهم. بل إن ما عليه أن يُظهره يستحق أن يشاهده رجل عاقل". وفي مكان أخر: "حين يتخلى الممثل عن فكرة التحول الكلي، لا ينطق 'دوره' كما لو كان يرتجله بنفسه وإنما ينطقه كما لو كان إقتباساً".

الشفرات والاحالات والملاحظات المتقطعة وما يُنتقى من ايماءات، السطر المكتوب، لا بفضل شئ من الاغراء الميتافيزيقي وإنما بفعل مجموعة ممتزجة تُفتح في حيز المسرح باكمله. فما يبدأه احدهم، يكمله الاخر، في ما هو مستديم.

٣. ٤: من "لــــذة النـــص"[٥١]:

يقدم لي نص. ويضجرني هذا النص.ويمكن ان يقال انه يثرثر. وثرثرة النص ماهي الا زبد اللغة التي تنشا بفعل حاجة يسيرة إلى الكتابة. لايعنينا هنا الانحراف ولكن تعنينا الحاجة. فيستخدم كاتب النص لغة غير مفطومة، لغة ملحة و"تلقائية" وغير ودودة، لغة هي كارثة صغرى لما هو راكد ("هذه "الفونيمات"[٥٢] اللبنية التي ثبتها فان جنكن Van G-innekin، ذلك اليسوعي الرائع، بين الكتابة واللغة). هذه هي حركات الرضاعة الجائعة، حركات اللفظ الشفاهي غير المتباين، [الحركات] التي تتقاطع واللغة الشفاهية التي تنتج لذة علم المعدة ولذة اللغة. فانت تخاطبني لكي أقرأك غير أنني لاامثل شيئا لك غير هذه المخاطبة، فانا لست، في عينيك، بديل ألشئ ولست بديلا لشخص ما (يندر أن يكون شخص الام) ولست بالجسم لك بل لست الشيء (وليس هناك من هو أقل عناية مني بذلك، فانا لست ذلك المرء الذي تبغي روحه التقدير) وإنما أنا حقل توسع ووعاؤه، ليس إلا. ويمكن ان يقال، على الرغم من كل شئ، أنك كتبت هذا النص بمعزل عن

---

[٥١] (هامش المحررة) لذة النص.ترجمة ريجارد ملر (نيويورك، هل ووانغ، ١٩٧٥).

[٥٢] (هوامش المترجم): الفونيم Phoneme مفهوم مجرد وهو، في ما يعرفه البعض، أصغر وحدة صوتية يمكن التفريق بها بين المعاني.(لاحظ هامش ٣٢).

النعيم، تماما. فهذا النص المثرثر، إذن، نص بارد كما يكون "أي" طلب بارد العاطفة حتى تتكون الشهوة وحتى يتكون "العصاب"[٥٣] فيه.

و"العصاب" بديل مؤقت، لا في ما يتصل "بالصحة" ولكن في ما يتصل "بالمستتحيل" الذي يتحدث عنه باتايي Bataille ("العصاب هو أدرك مخيف لمستحيل نهائي"...الخ) غير أن هذا البديل المؤقت إن هو إلا الشئ الوحيد الذي يسمح بالكتابة (والقراءة). وهكذا نصل إلى هذه المفارقة: تحوي النصوص التي تشبه نصوص باتاي- أو آخرين- والتي تكتب إستناداً إلى "العصاب"، من مركز الخبال، تحوي في داخلها، إذا ماارادت أن تُقرأ، ذلك الجزء من "العصاب" الذي يستدعي اغواء القراء. فهذه النصوص الراعبة، على الرغم من ذلك، هي نصوص غزل. وهكذا يقول شعار كل كاتب: مجنوناً لايمكنني أن أكون وعاقلا لا أتنازل ان أكون، أنا عصابي.

يجب ان يبرهن النص الذي تكتبه لي أنه يشتهيني. هذا البرهان موجود: إنه الكتابة. الكتابة علم المتنوع من بركات اللغة، وإله حبها الهندي its Kama Sutra (هذا العلم ليس له إلا رسالة واحدة: الكتابة ذاتها).

ولذة قراءة "ساد" Sade تتأتى، بوضوح، من توقفات "(أو تعارضات" معينة). تتماس فيها الشفرات المتنافرة (النبيل والتافه، مثلا) وتُخلق ألفاظ جديدة، متباهية وهازئة، وتُجسد الرسائل الاباحية في جمل نقية إلى الحد الذي يمكن ان تُختدم فيه بوصفها نماذج نحوية. ويعاد توزيع اللغة كما تتطلب نظرية النص. والآن تُحقق، دائما، إعادة توزيع

---

[٥٣] "العصاب" neurosis لا يُختدم هنا بمعناه النفسي وإنما بمعناه الأدبي الذي جاء به سارتر (راجع إضاءة في أخر الكتاب).

كهذه بوساطة القطع. فُيخلق "حدّان"، حدٍ مطيع ومتوافق وسارق (اللغة تُستنسخ في حالتها المقننة، كما يرسخها التعليم والاختدام الحسن والادب والثقافة) وحدٍ أخر، متحرك واجوف (ومتهيئ ليتخذ أي خطوط خارجية تحدد هيئة الشئ) وهو لاشئ، ابدا، سوى أنه موقع فعله، أي المكان يُلمح فيه موت اللغة. هذان الحدان، وما ينجم عنهما من حل وسط، لا زمان. فلا الثقافة ولا تدميرها بالشئ "الشبق" ولكن مايصبح كذلك هو مابينهما من"الصدع" والعيب والخلل. تشبه لذة النص تلك اللحظة الروائية المحض، اللحظة المستحيلة، التي يتعذر الدفاع عنها، وهي اللحظة التي يتلذذ بها ماجنو "ساد" حين يتدبر أمر شنقه ثم يقطع الحبل في لحظة ذروته الشبقية، لحظة نعيمه.

من هنا قد [تتبثق] طريقة لتقييم اعمال حداثتنا. فقيمتها تتأتى من ازدواجها. يجب ان يفهم بذلك أن لها، دائما، حدين. وقد يبدو الحد المدمر مفضلاً لأنه حد العنف ولكنه ليس عنفا يؤثر في اللذة وهو ليس تدميراً يحث هذه اللذة. فما تريده اللذة هو موقع الخسارة، أي موقع الشق والجرح والانكماش والذوبان الذي يمسك بالموضوع في مركز النعيم. وهكذا تتكرر الثقافة بصفتها حداً- في أي صورة؟ لايهم.

فالكلمة "النمطية" هي كلمة تُكرر من غير ما سحر ومن غير ما حماس كما لو كانت شيئا طبيعيا وكما لو كانت هذه الكلمة المعادة تلائم، بفعل معجزة ما، كل "مناسبة"، لاسباب مختلفة وكما لو أن المحاكاة لم تعد يحسها المرء محاكاة. هذه الكلمة المعادة كلمة غير مقيدة تدعي الاتساق ولاتعي ذات إصراها. لقد لاحظ نيشته Nietzsche أن "الحقيقة" ماهي الا ترسيخ لإستعارات قديمة وهكذا تكون "النمطية" في

هذا المعنى، الممر الحاضر إلى "الحقيقة"، السمة المحسوسة التي تحول "الزورقة" المبتدعة إلى "شكل" المدلول عليه، أي" الشكل" المقنن

والمقيد (انه لشئ حسن أن نتصور علم لغة جديد لايدرس البتة أصل الكلمات أو تاريخها أو حتى إنتشارها أو علم مفرداتها وإنما يدرس تقدم وحدتها وتكثيفها في الخطاب التاريخي كله. سيكون هذا العلم، بلا ريب، "مُدمراً" ، مظهرا مايفوق أصل الحقيقة التاريخي، أي مظهرا طبيعتها البلاغية واللغوية).

والشك فيما هو "منمط" (ذلك الشك الذي يرتبط بنعيم الكلمة الجديدة أو بالخطاب الذي لايمكن الدفاع عنه) مبدا لِزعة مطلقة لاتحترم شيئا (لاتحترم محتوى ولاتحترم اختيارا). يحدث غثيان متى ما يحدث إرتباط كلمتين "مهمتين" من تلقاء نفسه. وحين يحدث أمرٌ ما، "تلقائيا"، فانني اهجره، ذلك هو النعيم. أو ذلك ازعاج عقيم؟ يبقى السيد فالدمار Valdemar، المنوم مغناطيسياً والمحتضر، حيا،في حالة أغماء متجمد في قصة بو، باعادته الاسئلة التي قدمت له ("انائم انت ياسيد فالدمار؟")، غير أن هذه نجاة غير حصينة. فالموت الزائف، الموت الشنيع هو الذي ليس له نهاية، الموت المطوّل الممل("اسرع! اكراما لله – فلتنمني– أو بسرعة– فلتوقظني! بسرعة– إنني أقول لك إنني ميت!") إن ماهو "نمطي" هو استحالة الموت هذه التي تبعث على الغثيان.

والخيار السياسي، في المجال الفكري، هو "تعليق" اللغة–وهكذا يكون نعيما. ولكن اللغة تبدأ من جديد، في هيئتها الثابتة والمستقرة ("النمطية" السياسية). يجب ابتلاع تلك اللغة، إذن، بلا غثيان.

وهناك نعيم آخر (حواف أُخرى) يتكون، الآن، من "لاتسييس" ما هو سياسي، في ما يبدو، وفي "تسييس" ما هو ليس بذلك، في الظاهر..فلتنتبه الآن، من الموكد أن المرء "يسيس" ما يجب "تسييسه"، وهذا كل ما في الامر.

(ترى) "العدمية" ان الاهداف السامية تحط من الشان. هذه لحظة غير مستقرة وعرضة للخطر لأن القيم الاسمى الأُخرى، تميل إلى ان تسود، من فورها، وقبل ان تدمر القيم التي سبقتها. فلا يربط النقاش 'الدايلكتيكي'[٥٤] dialectics إلا ما يتعاقب من "ايجابيات"، ومن هنا، فالاختناق هو في ذات قلب الفُوضوية، كيف تُقيم نقصا يتصل بقيمة عليا؟ أبالتهكم؟ إنه ينبثق دائما، من موقع متيقن. أ بالعنف؟ العنف قيمة عليا، أيضا، وهو من بين أفضل ما "شُفر". أ بالنعيم؟ نعم إذا لم يفصح عنه نطقا وإذا لم يكن "مبدئيا". قد تكون أكثر انواع "العدمية" ثباتاً هي المقنعة منها، ربما، تلك التي تدخل، على نحو ما، في المؤسسات وفي الخطاب الملتزم بالعرف وفي الظاهر من الحقائق المطلقة.

لِم يمتع "تمثيل"[٥٥] representation "الحياة اليومية"، لحقبة أو لشخصية ما، في روايات معينة وسير ذاتية وأعمال تاريخية، قسما من الناس وأنا فيهم؟ ولِم هذا الفضول في ما يتصل بالتفصيل التافه: كالبرامج التي تحدد أعمال المرء والعادات ووجبات الطعام والسكن واللبس... الخ؟ أهو طعم الواقع "المصاب بالهلوسة" (مادية "ماقد كان وجد في يوم ما"). أو ليس الخيال عينه هو الذي يستحضر التفصيل، ذلك المشهد الخاص المتناهي في صغره الذي أستطيع ان أتخذ مكاني فيه، بيسر. أو هناك، باختصار، "مصابون ثانويون بنوبة هستيريا" (هؤلاء القراء انفسهم) من الذين يتلقون النعيم من مسرح متفرد: مسرح لايتسم بالعظمة بل مسرح عادي (أفلا تكون هناك احلام و "خيالات" عادية)؟

---

٥٤ مايدعوه البعض "الجدلية" العلمية.

٥٥ "التمثيل" هنا معناه اداء مشهد أو حدث، على نحو فني، بالتصوير أو الوصف او التمثيل المسرحي.

وهكذا، مستحيل ان نتصور، "في ما يُدّوَن"، أشد وهناً وأقل اهمية من "طقس اليوم" (أو طقس الامس) 'غير أنني وانا احاول أن أقرأ اميّل Amiel في اليوم التالي، قلقت من حذف المحرر الحسن النية، (وهو شخص اخر يصّدر اللذة)، في ما ظن أنه ملائم، من هذه "اليوميات"، التفصيل اليومي، حذف ماكان عليه الطقس في شواطئ بحيرة جنيفا. ولم يستبق غير التأمل الاخلاقي الذي لا مذاق له. بيد ان الطقس هو الذي لم يشخ، لا فلسفة اميّل Amiel.

يبدو الفن، تاريخيا واجتماعيا، حلاً وسطاً، ومن هنا ينشأ جهد الفنان نفسه لتدميره. أرى هذا الجهد ياخذ ثلاث صيغ. فيستطيع الفنان ان يتحول إلى دال اخر signifier. فإن كان كاتبا يصبح صانع أفلام أو رساماً، أو على الضديد من ذلك، إن كان رساماً أو صانع أفلام، فإنه ينشئ، تدريجا، مقالة نقدية مطولة في السينما أو الرسم، مخضعا الفن، عامدا، إلى نقده. ويستطيع، كذلك، أن "يصرف" النظر عن الكتابة ويصبح عالما أو باحثا أو مُنّظرا فكريا، فيتوقف عن التحدث في ما خلا عن الموقع الأخلاقي المُطّهر، تماماً، من "الحسية" اللغوية. ويستطيع، أخيرا، أن يتهرب، كلياً وحقاً، من الصعوبات فيتوقف عن الكتابة ويغير مهنته ويغير رغباته.

هذا التدمير، لسوء الحظ، غير ملائم، دائما، فأما ان يقع خارج الفن فيصبح، بذلك، منقطع الصلة بموضوع البحث أو أنه يرضى أن يبقى في حدود ممارسة الفن غير أنه يعرّض نفسه، بسرعة، للنقاهة (فالريادة هي تلك اللغة الحرون التي ستسترد عافيتها). سماجة هذا البديل هي نتيجة لحقيقة أن تدمير الخطاب مصطلح دلالي وليس مصطلحا جدلياً. إنه ياخذ مكانه، في ما هو طيع، ضمن ما هو إشاري عظيم، "بإزاء" ألاسطورة ". (الابيض بإزاء الاسود)، ولذلك فتدمير الفن لا يكون محكوماً إلا بصيغ

تتسم بالمفارقة (هذه الصيغ التي تنشا، حرفيا، في ما يقابل الفكرة)، فقد ألصق جانبا الأنموذج الصرفي معا، في ما يُكّون، أخيرا، طرازاً متواطئاً. فهناك توافق "بنيوي" بين "الاشكال" المُخاصِمة والمُخاصَمة.

وعلى الضد من ذلك، فانا اعني بالتدمير البارع ما ليس له صلة ، من فوره، بالتدمير وما يتجنب الأنموذج الصرفي ويبحث عن مصطلح آخر، مصطلح ثالث ماهو، على كل حال، بالمصطلح الذي يولف بين الاشياء وإنما هو مصطلح، غريب في طوره، وخارق. مثلا؟ قد نرى ذلك، ربما، في باتايي Bataille الذي يتملص من المصطلح "المثالي" بمادية غير متوقعة نجد فيها الرذيلة والاخلاص واللعب و"الشهوانية" المستحيلة...الخ. وهكذا "لايضادد" باتاي التواضع بالحرية الجنسية بل ["يضادده"] بالضحك.

ليس لزاما ان يكون نص اللذة هو النص الذي يتحدث في اللّذات. فنص النعيم ليس، ابدا، هو ذالك النص الذي يتحدث في نوع النعيم الذي يمنحه، حرفيا، هتاف ما. لاترتبط لذة "التمثيل" بشيئيتها. فالفن الاباحي غير واثق . ويستطيع المرء ان يقول، مختدماً مصطلحات علم الحيوان أن ليس موقع اللذة "النصية" Textual (نسبة إلى النص) هو صلة المحاكي والأنموذج (صلة مُقلِدة) وإنما هو صلة المتطابق والمحاكي (صلة شهوة، أي صلة إنتاج).

علينا ان نميز، في كل حال، بين "التشكيل" figuration والتمثيل representation. 'فالتشكيل' أي التصوير المجازي] هو الطريقة التي يظهر بها الجسم "الشهواني" (في "أي" درجة وفي "أي" هيئة) في الصورة الجانبية للنص. فمثلا، قد يظهر المؤلف في نصه (جينيه Genet وبروستProust) ولكنه لايظهر في قناع السيرة الذاتية "المباشرة" (التي تتخطى الجسم وتمنح الحياة معنى وتصوغ قدرا). أو قد

يشعر المرء، ثانية، بانجذابه نحو شخصية في رواية (في "نزوات" عابرة) أو، أخيرا، قد يفصح النص عن نفسه، وهو نفسه بنية "تخطيطية" وليس بنية مُقلدة، في صورة جسم ينفلق ليستحيل إلى أشياء "صنمية" وإلى مواقع "شبقية". تشهد كل هذه الحركات على "صورة" نص يستلزمه نعيم القراءة، ويكون الفلم، دائما، "تشكيلاً" في ما يشبه النص بل في ما هو أشد منه في ذلك، (الامر الذي يوضح ما يجعل الافلام جديرة بالصنع، حتى الان)، حتى وإن لم تمثل شيئاً.

اما "التمثيل" فهو "تشكيل" مرتبك تثقله معان، أُخرى، غير معاني "الشهوة". إنه مجال "دفع بالغيبة"[٥٦]، (الواقع والمثل الاخلاقية و "أرجحية" الشئ وكونه قابلا للقراءة الصدق... الخ). هاهنا نص "تمثيلي" نقي في ما كتبه باربي الدورفيليBarbey D'Aurevilly في عذراء ميملنغ Memling: "انها تقف منتصبة، عمودية الوقفة. المخلوقات النقية منتصبة القائمة. اننا نعرف المرأة العفيفة من وقفتها ومن حركتها. فتحني "المستهترات رؤوسهن ويضوين ويملن ويوشكن، دائما، على السقوط". لاحظ ملاحظة عابرة قدرة المشروع "التمثيلي" على توليد الفن (الرواية "الكلاسيكية") وعلى توليد علم (دراسة الخط التي تستنتج، مثلا، من وهن رسالة منفردة، فتور همة الكاتب). وإنه من العدل، ومن غير ما "سفسطة"، تبعا لذلك، أن ندعو هذا المشروع "التمثيلي"، من فوره، مشروعا "ايديولوجيا" (بسبب مدى دلالته التاريخي). وكثيرا ما يحدث ان يتخذ "التمثيل" الشهوة نفسها مادة للمحاكاة ولكن شهوة كهذه لاتترك الاطار، أبدا، أي لا تترك الصورة. فهي تنتشر في ما بين الشخوص.

---

[٥٦] يعني هذا المصطلح القانوني في ما يعنيه: ادعاء المتهم انه كان في مكان اخر في وقت وقوع الجريمة.

فان كان لها متلق، يظل غير طارئ على الأدب القصصي (ولهذا) نستطيع ان نقول أن أي علم إشارة يحصر الشهوة في صورة اولئك الذين تؤثر فيهم، مهما يكن من جدته، هو علم إشارة التمثيل: ذلك مايعنيه "التمثيل" حين لاينبثق شئ ما وحين لايقفز شئ ما ليخرج من الاطار ومن الصورة، ومن الكتاب والشاشة).

ما ان تقال كلمة، في مكان ما، حول لذة النص الا وكان هناك شرطيان متأهبان للوثوب عليك: الشرطي السياسي وشرطي التحليل النفسي. [بوصفها] عبثا و/أو ذنبا، تكون اللذة إما شيئاً تافها أو غير مجد، فكرةً "طبقية" أو وهماً.

تقليد قديم وقديم، تماما: لقد قمعت كل فلسفة، تقريبا، ولاتزال مذهب المتعة. فلا نلقى من يدافع عنه إلا أشخاصاً "هامشيين" مثل "ساد" و "فوريه". اما نيتشة فيرى المتعة ضربا من التشاؤم. فاللّذة تُحبط باستمرار وتُقلل وتُنقص، ابتغاء قيم قوية ونبيلة: [قيم] الحقيقة والموت والتقدم والكفاح والبهجة... الخ. فالشهوة هي منافس اللذة الظافر. يخبرنا الاخرون، دائما، عن الشهوة ولكنهم لايخبروننا عن اللذة، أبدا. فللشهوة كبرياء معرفية ولا تملك اللذة مثل ذلك. كما يبدو أن مجتمعنا يرفض (وينتهي، كليا، بتجاهل النعيم إلى الحد الذي يستطيع أن لا ينتج غير مايخص نظريات معرفة القانون (وما يخالف هذا القانون)، لا غيابه أبدا أو، على نحو أفضل، بطلانه. إنه لشئ غريب، دوام الشهوة الفلسفي هذا (بالقدر الذي 'لا تُشبع فيه'، ابدا): أفلا تشير الكلمة إلى فكرة "طبقية"؟ (زعم فج للدليل، نوعا ما، ولكنه زعم يستحق الذكر: [هو أن] "العامة" لاتعرف الشهوة وإنما تعرف اللذات).

"لاتمثل" الكتب المدعوة "شهوانية" (على المرء ان يضيف:[مما قطف من] غلَة كرم حديث، لكي يُستثنى "ساد" وقلة آخرون) المشهد "الشهواني"

بقدر "ماتمثل" توقعه والتهيؤ له وإرتقاءه: ذاك ما يجعل هذه الكتب "مثيرة"، وحين يقع المشهد، تكون هناك، في ما هو طبيعي، خيبة أمل ويكون هناك إنكماش.وبكلمات أُخرى، فهذه هي كتب "شهوة" Desire وليست كتب لذة Pleasure أو، أنها على نحو أكثر إيذاءا، كتب "تمثل" اللذة كما يرى ذلك التحليل النفسي. ويقول معنى مشابه، في الحالتين، أن الشئ كله مخيب الامال، كثيرا.

(يجب ان نجوس خلال صرح التحليل النفسي لا أن نتجنبه- مثلما [نجوس خلال] ماهو رائع من شوارع مدينة واسعة نستطيع ان نلعب عليها وأن نحلم... الخ: [إنه] الخيال).

يقال أن هناك مايمكن ان يدعى هالة النص. ولكن يكمن الجهد كله، في ما يناقض ذلك، في جعل لذة النص "مادية" وفي جعل النص مصدر لذة مثل الاشياء الأُخرى، أي إننا إما نقيم صلة بين النص و"لّذات" الحياة (مثل طبق طعام، حديقة، مقابلة، صوت، لحظة...الخ) ونلحق بها قائمة شخصية تبين إنغماسنا في ما هو "حسي" أو أن نجبر النص على خرق النعيم، تلكم الخسارة "الذاتية" الهائلة وبهذا نماثله بانقى لحظات الإنحراف ومواقعه الخفية. والشئ "المهم" هو مساواة حقل اللذة والغاء التناقض الزائف بين الحياة العملية والحياة المتاملة. فلذة النص ليست الا هذه: دعوى تقام على مسالة فصل النص لأن مايقوله النص، في ما تعنيه، تحديداً، ميزة اسمه، هو كلية وجود اللذة [التي هي] كمال النعيم.

[أرغب في] فكرة كتاب ([فكرة] نص) "تُظفر" منها وتنسج كذلك، على نحو شخصي، تماما، صلة من ضروب النعيم كله، ضروب [نعيم] الحياة والنص، تخضع فيها القراءة وأخطار الحياة الحقيقة إلى عين مايدعو إلى التذكر .

تخيّل علم جمال (ان لم تصبح الكلمة منتقصة القدر أكثر مما ينبغي لها) يقام، كلياً، (تماماً، وجوهرياً في كل معنى من معاني الكلمة)، على لذة المستهلك، أيا يكن هذا المستهلك وأيا تكن الطبقة أو المجموعة التي ينتمي أليها وبغض النظر عن "الثقافات" أو اللغات: عندها ستكون النتائج هائلة، بل قد تكون مؤلمة، (رسم بريخت خطوط علم جمال اللذة هذا وعادة ماكان يُخص اقتراحه هذا، من بين كل مااقترح، بالنسيان).

كان علم البلاغة، في العصور القديمة، يحوي قسما يُنسى وهو قسم كان يكبحه المعلقون "الكلاسيكيون" [الا وهو] "الاكتيو" Actio الذي هو مجموعة صيغ صُممت لتسمح بتجسيد الخطاب ماديا. إنه يتناول مسرح التعبير الذي "يعبر" فيه المثل الخطيب عن سخطه وعن حنوه...الخ. [ولكن] الكتابة بصوت عال ليست بالشئ المعبر. يترك هذا المسرح [مسألة] التعبير إلى النص الذي هو إظهار، يتركه إلى المُنظم من "شفرة" الاتصال. وينتمي هذا المسرح إلى "النص- الجينة" والى الدلالة. إنه مسرح لايدفعه تغيير "درامي" [ولا] توكيدات حاذقة [ولا] لهجات متجانسة بل تدفعه حبة الصوت التي هي خليط "شهواني" من الصفة المميزة للصوت واللغة ويمكن، إذن، ان تكون، أيضا، هي والاسلوب، مادة الفن: فن توجيه جسم المرء (ومن هنا اهميتها في مسارح الشرق الأقصى). علينا ان ندخل في حسابنا أصوات اللغة . فالكتابة بصوت عال ليست "فونيمية" وإنما "صوتية"[٥٧]. فليس هدفها وضوح "الرسائل"،[٥٨]

---

[٥٧] الكتابة الفونيمية Phonological هي الكتابة التي تستخدم الفونيمات والفونولوجي Phonology هو علم الاصوات الوظيفي، اي العلم الذي يختص بدراسة الفـــروق الوظيفية بين الاصوات، اي دراسة فونيمات اللغة ويبين "الالفونات" Alophones او "متغيرات" صوت كل فونيم، وتوزيعها. كما تُكّون هذه "الالفونات" وما يماثلهـــا مـــن اصوات عائلة "مجردة" واحدة تسمى فونيما وتكون في توزيع "تكاملي" او "تغير" حر.

[أو] مسرح العواطف، فما تبحث عنه (في "منظور" للنعيم) هو الحوادث الدافعة، اللغة المبطنة باللحم، النص الذي نستطيع ان نسمع [فيه] حبة الحنجرة، غشاء عتق الاصوات "الساكنة" consonants، و شهوانية أصوات الحركات vowels، [بل] تجسيم شهواني كامل [وان نسمع فيه] نطق الجسد ونطق اللسان، لانطق المعنى ونطق اللغة. يستطيع فن غناء معين ان يعرف هذه الكتابة "المصوتة" ولكن، لموت اللحن، نجدها اليوم، بمزيد من اليسر، في السينما. يكفي، في الحقيقة، أن تأسر السينما، عن كثب، صورة الكلام (هذا، حقا، مايُعمَم من تعريف "حبة الكتابة") وتجعلنا نسمع في "مادية" هذه الاصوات ، وفي "حسيتها"، [نسمع] النَفَس والاصوات الحلقية ونسمع امتلاء الشفاه، وكامل وجود الفم البشري (فيكون الصوت و[تكون] الكتابة طريين ومطواعين و لزجين و"حبُيبين"، وعلى نحو رقيق، نابضين بالحياة كخطم [=أنف] حيوان) لكي تنجح في تحويل المدلول عليه the signified بعيداً ولكي تنجح، إذا جاز التعبير، في إلقاء جسم الممثل، ذلك الجسم المجهول في أُذني..[وهكذا] يتحول [هذا الجسم] إلى "حبيبات" "فقاعية" (وهكذا) يتفرقع ويُعانق و"يبرش" ويجرح ويَفِد – ذلكم هو النعيم.

أما الكتابة "الصوتية" Phonetic فهي الكتابة التي تختدم رموز "الالفونات" وسمات صوتية أخرى مثل الطول و "الهائية". وهي ادق من الكتابة "الفونيمية"، وأكثر تفصيلا.

^٥٨ مايريد المرسل المتحدث أو الكاتب أن يوصله الى المتلقي، أكان هو سامعا أو قارئا. (راجع معجم علم اللغة النظري، تاليف محمد علي الخولي، منشورات مكتبة لبنان، ١٩٨٢).

٥,٣ "رولان بارت يكتب في رولان بارت"[٥٩]

فاعل/ منفعل

هناك، فيما يُكتب، نصان. فالنص الأول منفعل، يحركه السخط والمخاوف وردود غير منطوقة وماليس بالخطير من جنون الاظطهاد ويحركه دفاع المرء والمشاهد. [أما] النص الثاني [فهو] نص فاعل تحركه اللذة، غير ان النص الاول يصبح فاعلا، أيضا، حين يُكتب ويصحح ويُعدّل ليلائم خيال الاسلوب، فيفقد، بذلك، جلده المنفعل الذي لا يعيش الا في هيئة رقع (في كلمات أو جمل معترضة).



العربة "المقطورة":

كان هناك "ترام"، أبيض اللون، يتحرك مابين بيونBayonne وبيارتزBiarritz، تُربط به، صيفا، عربة مفتوحة هي عربة "مقطورة". وكان كل امرء يود أن يركب في تلك العربة. [يمر المرء خلال ريف فارغ، نوعا ما، كان المنظر والحركة والهواء النقي، كلها، تُمتعه، في آن واحد. لم يعد هناك، في هذه الايام، "ترام" أو عربة "مقطورة" والرحلة من بيارتز هي كل شئ عدا أن تكون لذة. ليس معنى هذا أن نرفد الماضي بزخرف "أسطوري" أو أن نعبر عن ندمنا على شباب ضائع بأن نتظاهر بالأسى على "ترام". ومعنى هذا أن فن العيش لايملك تاريخا. فهو "لايتطور". فاللذة التي تختفي، تختفي، إلى الابد.

---

[٥٩] (هامش المحررة) رولان بارت يكتب في رولان بارت، ترجمة ريجارد هورد (نيويورك، هل ووانغ،١٩٧٧).

فليس هناك مايعوضها. وتأتي لذات أُخرى لا تحل محل شئ ما. ليس هناك من تقدم في واللذة وليس هناك من شئ سوى "تحولات".

ولو لم أكن قد قرأت:

لو لم أكن قد قرات هيغل Hegel أو أميرة كليف La Princesse de Clèves أو ليفي شتروس Lévi-Strauss في الهررة أو ضديد- أوديب L'Anti- Oedipe؟ يحيا هذا الكتاب الذي لم أقرأه بل الكتاب الذي قيل لي عنه كثيرا، قبل ان يتسع وقتي لقراءته (وهو مايوضح سبب إخفاقي في قراءته)، يحيا بالدرجة ذاتها التي يحيا بها الكتاب الآخر. فله وضوحه وله مايجعله جديرا بالذكر وله صيغه فعله. أفلا نملك مايكفي من الحرية لنتلقى نصا من غير ما حرف طباعي؟

(الكبت: ستكون هزيمة فادحة الثمن لمدرس فلسفة أو لمفكر ماركسي أو لمختص في باتاي ان لم يكن قد قرأ هيغل. ولكن في ما يخصني؟ أين تبدأ "واجبات" قراءتي؟).

يوافق المرء الذي يجعل من الكتابة مراسا، يوافق، في ما يكفي فرحا، على تقليل أو تحويل ذكاء أفكاره ومسؤوليتها (على المرء ان يغامر بهذا الامر في ما يختدم، عادةً من نبرة، بقوله: مايعنيني من ذلك ؟ أفلا املك ماهو جوهري؟: في الكتابة هناك لذة الخمول التي هي يسر ذهني معين كما لو كنت أكثر اكتراثا بغبائي ذاته حين اكتب، لاحين أتحدث (ما أكثر ما يكون الاساتذة أشد ذكاءاً من الكتاب).

ما التأثير؟

يتضح في مقالات نقدية "تطور" القائم بالكتابة (الفاعل) (متحولا من أخلاقية الالتزام إلى أخلاقية الدال). إنه "يتطور" على وفق المؤلفين الذين

يعنى بهم، على نحو منتظم. ولكن مايغري من قصد الكتابة (المفعول)، على كل حال، هو ليس المؤلف الذي اتحدث عنه بل مايقودني إلي ان اقوله عنه. فأنا أُؤثر في نفسي باذنه. وما أقول عنه يجبرني على ان افكر بالقدر ذاته عن نفسي (أو أنه يجبرني على الا أُفكر بهذا القدر)، ...الخ.

ولذلك يجب ان يكون هناك تفريق بين المؤلفين الذين يكتب المرء فيهم والذين لن يكون تاثيرهم طارئا على مايُقال فيهم أوسطحياً والمؤلفين (وهو أكثر "كلاسيكية") الذين يقرؤهم المرء. ولكن ماذا ياتيني من المجموعة اللاحقة؟ نوع من الموسيقى

وشخير حزين ولعب شديد يتكون من تغيير حروف الكلمات (لقد شغل نيتشه ذهني، تماماً، نيتشه الذي كنت اقرؤه قبيل قليل، ولكن ما أردت وما كنت أسعى إلى أن أجمعه هو أغنية أفكار جميلة: سيكون تاثيرها "عروضيا"، خالصا).

أحب ولا أحب:

أُحب: "السلطة" والقرفة والجبن والفلفل الحلو والمرزبانية[٦٠] ورائحة الحشيش الذي قُطع حديثا (لم لايصنع من له "قدرة على الشم" مثل هذا العطر) والاوراد ونبات البيوني[٦١] وعطر الخزامى والشامبين وما يعتنق، على نحو رخو، من أراء سياسية، وغلين غولد Glenn Gould والجعة المفرطة في البرودة والوسائد الممهدة والخبز المحمص وسيكار

(هوامش المترجم):[٦٠] حلوى مصنوعة من السكر ومسحوق اللوز وزلال البيض.

[٦١] نبات احمر الزهر وقد يكون لون الزهر قرنفليا أو أبيض.

هافانا وهانديلHandel[٦٢] والمشي البطيء والكمثرى والخوخ الابيض وأثمار "الكرز" والالوان والساعات وأقلام الكتابة، جميعا، والحلوى والملح الخشن والروايات "الواقعية" وآلة "البيان" والقهوة وبولوك Pollock وتومبلي Twombly والموسيقى الرومانسية كلها وسارترSartre وبريخت Brecht وفيرن Verne وفوريه Fourier وايزنشتاينEisenstein والقطارات ونبيذ ميدوك Médoc وأن أملك نقودا معدنية وأُحب بوفارد Bouvard وبيكوشيه Pécuchet والمشي في أخفاف في أزقة جنوب غرب فرنسا وانعطاف ادوغ Adour وهو يرى من بيت الدكتو(ل) والإخوان Marx والجبال ترحل عن سالامانكا في الساعة السابعة صباحا.

ولا أُحب: الكلاب "البوميرانية"[٦٣] والنساء في سراويل فضفاضة ونبات ابر الراعي[٦٤] وتوت الأرض (الفراولة) و[آلة] "البيان" القيثاري وميروMiró وحشو الكلام [اللغو] والكارتون المتحرك وآرثر روبنشتاينArthur Rubinstein "والفلات"[٦٥] ووقت مابعد الظهر وساتيه Satie وبارتوك Bartók وفيفالدي Vivaldi والاتصال بالتلفون

و"جوقات "الاطفال و"وكونشيرتو[ألحان] " شوبان والأهتزازات "البرغندية" ورقصات عصر النهضة و"الارغن" [آلة موسيقية] و مارك انطوان شاربنتيه Marc-Antoine Charpentier وأبواقه وطبوله التي ينقر عليها والمشاهد السياسية-الجنسية و"المبادرات" والاخلاص وما هو "تلقائي" والامسيات مع من لا اعرفهم، الخ.

---

[٦٢] مؤلف موسيقي بريطاني، الماني المنشأ.

[٦٣] ضرب من الكلاب بالغة الإصفرار، طويلة الشعر.

[٦٤] نبات حدائق أزهاره حمراء أو وردية أوبيضاء.

[٦٥] بيوت أو مغاني مريحة في الريف، عادة.

احب ولااحب: "لايهم" هذا أحدا وليس له معنى، في ما يبدو، غير أن هذا كله يعني أن جسدي لايشبه جسدك. ولذلك ، في ما هو 'فُوضوي' من رغوة الاذواق وإنتقائها، وهو ونوع من غشاوة كسولة، تظهر، تدريجاً، صورة اللغز الجسدي، مبتغية التواطؤ أو الأقلاق. هنا يبدأ إرهاب الجسد الذي يجبر الاخرين على أن يصبروا عليَّ "لبراليا" وان يظلوا صامتين ومؤدبيَن إذ يجابههم ما لايشاركون فيه من لذات أو رفض (تزعجني ذبابة فاقتلها. فانت تقتل مايزعجك. فإن لم اقتل هذه الذبابة فقد يكون ذلك نابعا من "لبرالية" خالصة. إِنني "لبرالي" لكي لا أكون قاتلا).

من الكتابة إلى العمل [الفني]:

احبولة الافتتان أن يوحي الكاتب أنه راغب في النظرة إلى مايكتبه بوصفه عملا، بوصفه أثراً فنياً oeuvre وأن يتحرك مما هو "عارض" في 'الكتابات' إلى ما هو سام، من إنتاج متكامل ومقدس. ولقد أصبحت الآن، كلمة ouvre [ألاثر الفني] أو[الأعمال الكاملة للمؤلف] جزءا من "ذخيرة" الصورة. التناقض هو بين الكتابة والعمل (أما النص كلمة سخية لاتُظهِر انحيازاً لهذا الفرق) إنني أبتهج، على نحو دائم، وعلى نحو لاينتهي، في الكتابة كما في إنتاج مستديم، في تشتت من غير قيد أو شرط، في طاقة إغواء لايستطيع أن يوقفها، بعد الآن، دفاع قانوني في ما يخص الموضوع الذي أُلقيه بقوة على الصفحة. وعلى المرء في مجتمعنا التجاري، أن ينتهي بعمل، بأثر فني. على المرء ان يبني، أي ان يكمل سلعة. أكتب، فالكتابة، في كل لحظة، تُسطّح بفعل ذلك، وتُبتَذل ويجعلها "العمل" الذي يجب ان ترفده، أخيرا، يجعلها شيئا آثما. كيف نكتب إذا ما أخذنا الشراك التي نصبتها، جميعا، صورة العمل مجتمعة؟

على نحو أعمى، حقا. ففي كل لحظة من الجهد وأنا أُضيع وأُذهل وأُساق، لا أستطيع إلا أن أعيد لنفسي "فلنمضي قدما"، الكلمات التي تنهي عمل سارتر لا سبيل إلى الخروج No Exit.

الكتابة هي ذلك اللعب الذي أدور به، بقدر ما أستطيع في مكان ضيق.[] أكون محصورا، فانني اكافح بين مايلزم من "هستيريا" لكي اكتب و "ذخيرة"- الصورة التي ترعى بؤرة الاتصال الاجتماعي (وكذلك رؤيته) وتسيطر عليها وتنقيها وتبتذلها وتشفرها وتصححها وتفرضها. فمن جهة أريد أن أُشتهى، ومن جهة أُخرى، لا أريد ذلك: أي انني أريد ان أكون مهتاجاً [هستيريا] وذا وسواس، في آن واحد.

ولكنني كلما اقتربت من العمل، يتعمق أنحداري نحو الكتابة وأدنو من عمقها الذي لايطاق، فتظهر صحراء. وهناك يحدث- في ما هو مميت وممِّزق- ضرب من خسارة الود. فلا اشعر، بعدها، انني اتودد (إلى الآخرين ونفسي). وإنه لفي نقطة التماس هذه بين الكتابة والعمل تظهر الحقيقة الصلدة لي: [حقيقة أنني] لم أعد طفلا وإلا فما أكتشفه أهو زهد اللذة؟

كتب متخيلة:

(هذه الافكار هي من حقب مختلفة): "يوميات" الشهوة (سجل الشهوة اليومي، في حقل الواقع)، الجملة ("ايدلوجية" الجملة وشبقها)، بلادنا فرنسا (أساطير فرنسا اليوم أو على نحو أفضل، أ أنا سعيد/لا سعيد في أن أكون فرنسيا؟). الهاوي (كتاب يسجل مايحدث لي حين أرسم)، علم لغة الرعب (ذو قيمة، وما يخص حرب المعاني)، الف من الصور الخيالية (ان يكتب المرء مايتخيله، لا مايحلم به)، دراسة سلوك المفكرين ("مهم"، تماما، مثل سلوك النمل)، خطاب الشذوذ الجنسي (أو خطابات

الشذوذ الجنسي أو ، ثانية، خطاب "الشذوذات" الجنسية)، "دائرة" معارف الغذاء (تطبيق مبادئ التغذية وتاريخ، واقتصاد، وجغرافية، وأهم من ذلك، علم الترميز)، حياة أُناس لامعين (أقرأ سيراً ذاتية كثيرة وأجمع سمات معينة وبايوغرافيمات[٦٦] كما فعل الاخرون "لساد وفوريه"). مؤلَف للكلمات النمطية المرئية (رأيت رجلا من شمال افريقيا يرتدي ملابس داكنة ويغازل فتاة شقراء تقعد في مقهى وهو يتأبط جريدة العالم Le Monde)، الكتاب/ الحياة (أن تاخذ كتابا 'كلاسيكياً' وأن تربط كل شئ في الحياة به، نحو عام من الزمن)، حوادث (نصوص صغيرة ونكات ظريفة و"الهيكو"[٦٧] Haiku وتدوين مجموعة من العلامات أو الرموز "وتوريات" وكل ما يسقط كما تسقط الورقة)،...الخ.

الحبّار [Cuttelfish][٦٨] وحبره:

انني اكتب هذا، يوما بعد يوم وهذا يفتن ويسم: الحبّار ينتج حبره. أنني أُحكم ربط ماعندي من نسق- الصورة (لكي احمي نفسي، وفي الوقت عينه، لكي أقدمها [للعيان]).

أنى لي أن أعرف ان الكتاب قد انتهى؟ وبكلمات أُخرى، فالمسألة، كما هو الحال دائما، مسألة إحكام في اللغة. [ولكن] الأشارات تتكرر في كل لغة وبفضل تكرارها تنتهي إلى إشباع مفردات اللغة- أي إلى إشباع العمل [الفني]. وبعد أن أكون قد نطقت مادة هذه الاجزاء المبعثرة بضعة

---

[٦٦] يعني بارت بما يصوغه من هذه الكلمة الجديدة: اصغر وحدة لكتابة السيرة الذاتية. راجع هامش (١٣)

[٦٧] شكل شعري غيرِ مقفى من أصل ياباني يتكون من أبيات ثلاثة.

[٦٨] يسمى، أيضا، الصبيدح أو السبيدج وهو حيوان بحري هلامي [= من الرخويـــات] يؤكل.

شهور، فما يحدث لي، تبعا لذلك، يُرتَب، تماما، على نحو "تلقائي" (من غير ما قسر) تحت ما تفوهت به من كلام. البنية تُنسج، تدريجاً، وهي إذ تُحدث نفسها، "تمغنِط"، على نحو متعاظم. وهكذا، تكّون لنفسها، من غير ما خطة أضعها لنفسي، "ذخيرة" محدودة وسرمدية، تشبه "ذخيرة" اللغة. وفي لحظة معينة، لايمكن ان يكون هناك تحول مضاف في ما خلا ذلك الذي وقع للسفينة ارغو Argo. أستطيع ان "أتعهد" الكتاب زمنا طويلا، طويلا بأن أُغير، تدريجا، كل جزء من أجزائه المبعثرة.

كتاب متخيل في الميل المفرط إلى الجنس:

يجئ إلى (شقتي) زوجان ويقعدان فيها. المراة شقراء، تجملها المساحيق وتضع على عينها "نظارات" معتمة وتقرأ مباراة-باريس Paris-Match. في كل إصبع من أصابعها خاتم ويخالف لون كل ظفر من يديها كليهما لون جاريْه ويُشير ظفر الأصبع

الوسطى وهو أظفر أقصر، لونه قرمزي غامق، يشير، على نحو بيِّن، إلى إصبع "الإستمناء". من هذا-من السحر الذي يلقيه الزوجان عليَّ حتى إنني لا أستطيع أن أصرف عيني عنهما-تاتي فكرة كتاب (أو فلم) لايكون فيه، على هذا النحو، شئ سوى السمات الجنسية الثانوية (لاشئ إباحي) وهو كتاب يفهم المرء فيه (يحاول أن يفهم فيه) "الشخصية" الجنسية التي تخص كل جسد وهي ليست جمال ذلك الجسد ولا حتى جاذبيته الجنسية وإنما السبيل[٦٩] التي يسمح فيها، من فوره، كل ميل عارم إلى الجنس، أن يُقرا، لأن الشقراء الشابة ذات الأظافر المرقشة وزوجها الشاب ذا السراويل الضيقة والعيون الدافئة، كانا يلبسان

---

[٦٩] هذه الكلمة تؤنث أو تُذكر في العربية.

نشاطهما الجنسي كزوجين كما يُلبس وشاح وسام جوقة الشرف في زر السترة (توكيد الميل المفرط للجنس والجدارة بالاحترام يصدران عن النوع ذاته من "الاظهار") وقد ملأ هذا التوكيد الجنسي الواضح كما سيقرأه ميشيليه Michelet، يقينا) "الشقة" بكناية لا تقاوم، هي أشد توكيدا من "أي" سلسلة من سلاسل الغنج.

الاثارة الجنسية:

"جنسانية" الجسد (وهي ليست جماله)، في ما يخالف "الجنسانية الثانوية"، متأصلة في حقيقة انه يمكن أن نميز (أن نتخيل)، في هذه "الجنسانية"، الممارسة "الشبقية" التي يخضع المرء لها في التفكير (إنني اتصور هذه الممارسة المعينة، على وجه التحديد ولا اتصور ممارسة أُخرى). وقد يقول المرء في، في ما يشبه ذلك، ان هناك جملا "جنسية"، يميزها هذا المرء داخل النص، جملا تقلق بعزلتها ذاتها، كما لو كانت هذه الجمل تملك الوعد الذي قدمه لنا، نحن القراء، التمرين اللغوي وكما لو كنا نبحث عنها بفضل اللذة التي تعرف ماتريد.

بعدئذ:

عنده نقطة ضعف في تقديمه "مقدمات" وفي تقديمه "صورا تخطيطية" و"عناصر"، مؤجلا الكتاب الحقيقي إلى مابعدئذ. ولنقطة الضعف هذه اسم بلاغي هو التوقع prolepsis (ناقشته جنيت Genette مناقشة حسنة).

في ما يأتي بعض من هذه الكتب المتصورة: تاريخ الكتابة وتاريخ البلاغة وتاريخ أصل الكلمات وعلم أسلوب جديد وعلم جمال اللذة النصيةtextual pleasure وعلم لغة جديد وعلم لغة القيمة وبيان

مفصل بلغات الحب ورواية مبنية على فكرة روبنسن كروسو Robinson Crusoe متمدن وبحث جامع في "البرجوازية الصغيرة" وكتاب "عن فرنسا عنوانه- على وفق اسلوب "ميشيليه"[٧٠] بلادنا فرنسا ...الخ.

هذه "المشاريع"، التي تسبق، على وجه عام، كتابا جامعا ومسرفا، يحاكي "نصب" المعرفة العظيم محاكاة ساخرة، لاتقدر إلا على أن تكون أفعال خطاب يسيرة ("توقعات"، حقا). فهي تعود إلى الصنف المِعوق، غير أن التعويق الذي هو إنكار الواقع (إنكار مايمكن تحقيقه) ليس أقل حياة من ذلك كله. فمشاريع [الكتب] هذه تعيش وهي لاتُهجر، أبدا. تكون معلقة، فإنها تستطيع العودة إلى الحياة، في كل لحظة أو، في الأقل، تحقق نفسها، في ما يشبه اثر الاستحواذ المتواصل، جزئيا وعلى نحو مداور، بصفتها إيماءات، في فحوى الموضوعات وبالاجزاء المبعثرة والمقالات. أحدَث تاريخ الكتابة (الذي قُدم، مفترضاً صحته عام ١٩٥٣)، بعد عشرين عاما، فكرة "حلقة دراسية" عن تاريخ الخطاب الفرنسي. ولكن علم لغة القيمة يكيُف هذا الكتاب، ذاته. "أتمخض الجبل فولد فأراً؟ يجب ان يُقلب هذا المثل المزدري إلى معنى مفيد. فليس الجبل بالشئ المفرط في حجمه ليصنع فأرا.

لايصف فوريه كتبه بوصفها شيئا عدا عن كونها بشائر الكتاب الكامل، ذلك الذي سينشره بعدئذ (سيكون واضحا، تماما، ومقنعا، تماما، وغنيا في تعقيده، تماما). فإعلان الكتاب (النشرة الممهدة/ الدليل) هو احدى المناورات المعيقة التي تتحكم بالداخل من مدينتنا الفاضلة. إنني أتصور، إنني أتخيل فأزخرف واصقل الكتاب العظيم الذي أعجز عن

[٧٠] دليل سياحي شهير.

كتابته. إنه كتاب التعلم والكتابة وهو نظام كامل وهزء هذه الانظمة، جميعا، في الوقت عينه. وهو خلاصة الذكاء واللذة كما هو كتاب منتقم ورقيق، مزعج وهادئ... الخ (هنا رغوة صفات، تفجير "ذخيرة" الصورة) وباختصار، يملك هذا الكتاب صفات بطل في رواية باجمعها. إنه الكتاب القادم (المغامرة) وانا أُبشر بهذا الكتاب الذي يجعل مني ما أكونه من يوحنا المعمداني. إنني أتنبا وإنني أُعلن...

فإذا كان يتنبأ بكتب يكتبها (تلك التي لا يكتبها) فذلك لأنه يؤجل مايضجره إلى مابعدئذ أو أنه يريد، في ما هو احرى، أن يكتب، تواً، مايبهجه ان يكتب، ولا شئ سواه. فما يجعل المؤلف يريد إعادة الكتابة في مشيليه Michelet هي تلك الموضوعات "الحسية"، القهوة والدم والليف والحنطة...الخ. وهكذا يكّون المرء لنفسه، موضوع نقد ولكي لايغامر المرء بهذا النقد، نظريا، في ما يضادد مدرسة أُخرى- تاريخية سيَّرية... الخ، ولأن الخيال أشد أنانية من ان يكون "مُمارياً"، يعلن المرء بانه لايُعنى باكثر من مقدمة نقد precriticism وأن النقد "الحقيقي" (النقد الذي يكتبه الآخرون) سيجئ، بعدئذ.

تكون في ضيق من الوقت، دائما، (أو أنك تتصور نفسك كذلك) تُحاصر، تماماً، بالمواعيد الأخيرة لإنجاز عمل ما، وبما يؤخر، فانك تستمر تزعم بانك ستخرج من ذلك بان ترتب ماعليك ان تفعله. فتضع "البرامج" والخطط و"التقاويم" ومواعيد أخيرة جديدة. فما أكثر "البيانات" [التي تفصل ماعليك أن تنجزه] من مقالات وكتب "وحلقات دراسية" وفصول تدرسها ونداءات "تلفون" تقوم بها. والحق أنك لا تستشير، ابدا، قصاصات الورق الصغيرة هذه، إذا ماعُرف ان ضميرك المعذب قد أمدك بذاكرة ممتازة في ما يخص "التزاماتك" كلها. ولكن ما لا يمكن كبحه [هو] أنك تمدد الوقت الذي يعوزك بتسجيل ذلك العوز. ندعو هذا

قسر المنهج [" البرنامج"] (الذي يتكهن المرء، من فوره، بطبيعته الجنونية المعتدلة) القسر الذي لا تعفى منه الدول ولا الجمعيات، في ما يبدو. كم يُبدد من الوقت في وضع البرامج؟ وبما انني أتوقع ان اكتب مقالا في ذلك، فان فكرة "البرنامج" ذاتها تصبح جزءا من "قسر" "برنامجي".

والآن فلنقلب هذ كله. فقد تكون الكتابة ذاتها هي هذه "المناورات" المعوقة وهذه "المشاريع" التي تتقهقر، بلا توقف. فليس العمل، قبل كل شئ، الا كتابا هامشيا ("التعليق" الموقت) لعمل قادم، يغدو، بكونه لم يكتب، هذا العمل نفسه. فلم يكتب بروست وفورير شيئا، ابدا غير هذا "الدليل" [=النشرة الممهدة] والعمل ليس، بعد هذا ، شيئا ضخما. فهو

إفتراض يشبعه كل امرئ كما يهوى وكما يستطيع ذلك. فأنا أُضفي عليك مادة معنى محددة لتلقي نظرة عجلى عليها كما يفعل "ابن مقرض"[٧١]. والعمل، أخيرا، تمرين مسرحي [بروفة] وهذا التمرين، كما في احد أفلام ريفيت Rivette، شئ مسهب ولا ينضب وهو يتشابك والتعليقات" و"الأستطراد" ويصُور، كاملاً [في لقطاته] مع مسائل أُخرى. فالعمل، بكلمة واحدة، كتلة متشابكة، "صيرورته" هي الدرجة، أي الخطوة، السلم الذي لايتوقف، ابدا.

٦.٣: مؤلفــون وكـــتاب:

من يتكلم؟ من يكتب؟ مازلنا بحاجة إلى علم إجتماع اللغة. مانعرفه هو أن اللغة قوة وأنه، ابتداءاً من الهيئة العمة إلى الطبقة الاجتماعية، تعرف مجموعة من الناس، على نحو كاف، إذا ماملكت، بدرجات

---

[٧١] حيوان شبيه "بابن عرس" يصطاد "القوارض".

متفاوتة، اللغة الوطنية. في فرنسا، الان، ولزمنٍ طويل – من المحتمل طوال المدة الرأسمالية 'الكلاسيكية'، أعني، من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر– مالكو اللغة غير المنازعين، هم وحدهم، مؤلفون. فإذا ما استثنينا الوعاظ والضالعين في القانون (وهم مطوقون، في ما يضاف إلى ذلك، بلغات وظيفية[عملية])، فلا احد غير هؤلاء المؤلفين يتكلم، و"الاحتكار" هذا للغة ولدّ، في تناقض ظاهر، نظاماً صارما، نظاما أقرب إلى الانتاج منه إلى المنتجين: لم تكن الحرفة الأدبية هي التي بُنيت (لقد تطورت على نحو عظيم في ثلثمائة سنة، من الشاعر المحلي إلى الكاتب- رجل الاعمال) غير أن مادة هذا الخطاب الادبي ذاتها، وقد أُخضعت إلى قواعد الاختدام، والنوع والإنشاء، غير قابلة للتغيير تقريبا إبتداءاً من مارو marot إلى فيرلين Verlaine ومن مونتين Montaigne إلى جيد Gide. وفي ما يناقض مايسمى المجتمعات البدائية، التي ليس فيها صنعة السحر الا بوساطة رجل الطب المشعوذ، كما بيّن ذلك موس Mauss، فقد تخطت المؤسسة الأدبية الوظائف الأدبية، وتخطت بين دفتيها، اللغة، مادتها الخام الأساس. وعلى نحو مؤسس، فأدب فرنسا هو لغتها، وهي نظام نصف- لغوي، ونصف- جمالي لم يعوزه بُعدٌ اسطوري كذلك، بُعدُ وُضوحه.

متى توقف المؤلف، في فرنسا، من أن يصبح الفرد الوحيد الذي يتكلم؟

في زمن الثورة، من غير شك، حين ظهر، أول مرة، أُناس أفردوا لغة المؤلفين لغايات سياسية. تظل المؤسسة في مكانها: فما زالت المسألة مسألة تلكم اللغة الفرنسية العظيمة، التي صين معجمها ورخامة صوتها، على نحو محترِم،على امتداد أعظم بُرحاء للتاريخ الفرنسي، ولكن الوظائف تتغير، ويزداد مجموع [مِلاك] المختدمين للمائة سنة

القادمة، والمؤلفون أنفسهم، من شاتوبريان Chateaubriand أو ميستر Maistre إلى هوغو Hugo وزولا Zola يساعدون فس توسيع الوظيفة الأدبية، ويحولون هذه اللغة المؤسسة وهم مازلوا ماليكيها المعترف بهم إلى أداة لفعل جديد، وجنبا إلى جنب هؤلاء المؤلفين، في المعنى الصارم لهذه الكلمة، تتكون مجموعة جديدة وتتطور، [وتصبح] وصية جديدة على اللغة العامة. أهمْ مُفَكرون؟ لهذه الكلمة رنين[٧٢] معقد. أفضل أن أسمهيم هنا كُتابًا. وبما أن الحاضر قد يكون تلك الحظة القابلة للعطب في التاريخ حيث تتعايش الوظيفتان، فانني أرغب في ان اخطط طوبوغرافية مقارنة للمؤلف والكاتب، مشيرا إلى المادة التي يشتركان فيها: اللغة.

يؤدي المؤلف وظيفة ما، أما الكاتب فيؤدي نشاطا. ليس معنى ذلك ان المؤلف جوهر نقي: إنه يمارس، لكن فعله متاصل في قصده، إنه ينجز، في مفارقة، على أداته ذاتها: اللغة. فالمؤلف هو الانسان الذي يكدح، الذي ينشئ، تدريجا، وبجهد، مايقول (حتى وإن كان مُلهَما) ويتشرب، وظيفيا، نفسه في هذا المخاض، في هذا العمل. ويتضمن نشاطه نوعين من المعيار: معيارا فنيا (من الانشاء والنوع والاسلوب) ومعيارا حرفيا (من الصبر والسداد والكمال). والمفارقة هي أن المادة الخام تُصبح، في معنىً من المعاني، ذات غايتها. الادب في العمق، نشاط متكرر يشبه المكائن الأُوتوماتيكية التي تُبنى لذاتها (مثبت اشبي: Ashby's homeostat): المؤلف هو إنسان يَتَشّرب، على نحو

---

[٧٢] (هوامش الكاتب): الظاهر ان كلمة مفكّر، Intellectual في المعنى الذي نضفيه عليها اليوم قد ولدت في زمن قضية دريفوس Dreyfus والواضح ان معارضي دريفوس. [اللادريفوسيين] اختدموا هذه الكلمة بحق الدريفوسيين.

جذري، سببية العالم في طريقة الكتابة. والمعجزة، إذ جاز التعبير، هي أن هذا النشاط النرجسي قد أثار، دائما، إستنطاق العالم: فبحبسه نفسه في طريقة الكتابة، يكتشف المؤلف، أخيرا، السؤال المفتوح، بلا منازع، لم العالم؟ مامعنى الاشياء؟ وبأختصار، إنه حين يصبح عمل المؤلف، على وجه الدقة، ذات غايته فهو يستعيد صفته الوسيطة: يدرك المؤلف الادب بوصفه غاية والعالم يعيد الادب لهذا المؤلف بوصف هذا لادب وسيلة: إنه في هذا اللاحسم المستديم يعيد المؤلف استكشاف العالم، وهو عالم غريب، فضلا عن ذلك، لإن الادب يمثل هذا العالم بوصفه سؤالا- لا جوابا، في النهاية، أبدا.

اللغة ليست أداة أو واسطة،: إنها بناء، كما نرى على نحو يزداد، لكن المؤلف هو الانسان الوحيد، بحسب التعريف، الذي يذيب ذات بنائه وبناء العالم في بنية اللغة. غير أن هذه اللغة هي مادة مُجهَدة، بلا حدود. إنها، شيئا ما، شبيهة باللغة المتفوقة- الواقع لم يكن، أبدا، إلا ذريعة من إجلها (فإن تكتب، كما يرى المؤلف، فعل لازم)، ولهذا لاتستطيع اللغة، أبدا، أن تفسر العالم، أو، في الأقل، حين تدعي تفسير العالم، لا تفعل ذلك إلا لتحسن إخفاء غموضها: فإذا ما ثبت التفسير في عمل ما، يصبح، من فوره، نتاجا غامضا لما هو حقيقي، مرتبطا به بوساطة الصلات النسبية الظاهرة بين نواحيه المختلفة. وبإيجاز، الأدب، دائما، [شيء] غير واقعي، ولكن ذات "لا واقعيته" تسمح له بأن يسال العالم مستفهِماً- وإن كانت هذه الاسئلة لا يمكن ان تكون، أبدا، "مباشرة": فإذ يبدا بايضاح كهني للعالم، لايفعل بلزاكBalzac ، في النهاية، شيئا سوى الإستفهام. وهكذا يُحرِّم المؤلف على نفسه، وجوديا، نوعين من اللغة مهما يكن من ذكاء مسعاه أو اخلاص هذا المسعى: فأولاً، المبدأ، لانه يحوِّل على الرغم من نفسه، بعين مشروعة، كل إيضاح إلى مشهد:

إنه دائما محثَ غموض[٧٣]، ثانيا، الدليل، لانه سلم نفسه للغة، فهو لايستطيع أن يكون له وعي ساذج "وهو لايستطيع ان يطّور، تدريجا وبجهد"، إحتجاجا من غير أن تؤثر رسالته أخيرا في التطوير أكثر من تاثيرها في الاحتجاج: فإذ يرى نفسه في اللغة، يفقد المؤلف كل زعم بالحقيقة، لأن اللغة هي، على وجه الدقة، ذلك البناء الذي ذات هدفه (في الأقل، تاريخيا، منذ السوفسطائيين[٧٤]) حين لا ُيعد فعلا فاعلا، على نحو صارم، تحييد الحقيقي والزائف[٧٥]. ولكن ما يكسبه، من الواضح، هو قوة إقلاق العالم، ومنحه مشهداً مدوخّاً لممارسة عملية praxix، من غير ما تُجيزه. هذا هو السبب الذي يجعل من السخف طلب "الالتزام" من المؤلف: يدعي المؤلف "المتلزم" إسهاماً متزامناً في بنيتين، وهو، حتما، مصدر خداع. مانستطيع ان نطلبه من المؤلف هو ان يكون مسؤولا. فليكن واضحاً، مرة أُخرى، أنه ليس مهما إن كان المؤلف أو لم يكن مسؤولا عن أفكاره: أن يأخذ المؤلف على عاتقه أو لايأخذ، بذكاء، نوعا ما، المعنى العقائدي لعمله، شئ ثانوي أيضا. فمسؤلية المؤلف الحقيقية هي مساندة الادب بوصفه إلتزاما مخفقا، وبوصفه نظرة فسيفسائية Mosaic عجلى على ارض الواقع الموعودة (هذه مسؤولية كافكا، مثلا).

---

[٧٣] يستطيع المؤلف ان ينتج نظاما، ولكنه لن يُستهلك بوصفه كذلك.

[٧٤] (هامش المترجم) الفلاسفة السوفسطائيون: الفلاسفة المغالطون.

[٧٥] (هامش الكاتب) بنية الواقع وبنية اللغة: ليس هناك ما يشير إلى الصعوبة بين الاثنين أفضل من الاخفاق المستديم للجدل المنطقي، حين يصبح خطابا: لأن اللغة ليست "جدلية"، انها لا تستطيع الا ان تقول " يجب ان نكون جدليين"، ولكنها نفسها لاتستطيع ان تكون كذلك: اللغة تمثيل بلا منظور، في ما خلا لغة المؤلف، على وجه الدقة، بيد أن المؤلف يمنطق نفسه، ولكنه لا يمنطق العالم.

ومن الطبيعي أن الادب ليس لطفا. إنه مجَموع المشاريع والقرارات التي تقود الانسان إلى تحقيق نفسه (أي في معنى من المعاني، أن يِّجوهر الانسان نفسه) في اللغة وحدها: المؤلف إنسان يريد أن يكون مؤلفا. ومن الطبيعي أيضا، ان المجتمع، الذي يستهلك المؤلف، يحول المشروع إلى مهنة والجهد إلى موهبة والأسلوب إلى فن: وهكذا تولد أسطورة الكتابة الرفيعة: المؤلف هو قس يتقاضى أجرا، إنه وصي نصف مُحترم، ونصف مُضحك، على حرم اللغة الفرنسية العظيمة، وهي نوع من الكنز الوطني، وبضاعة مقدسة تُنتج وتُعلم وتُستهلك وتُصدر في سياق إقتصاد سامق من القيم. لتقديس صراع المؤلف مع "الشكل" عواقب كبيرة، لاعواقب "شكلية" حسب: إنه يسمح للمجتمع- أو للمجتمع[٧٦]- أن يبعد مضمون العمل حين يوشك ان يصبح هذا المضمون إرباكا، أن يحوله إلى مشهد محض، مشهد مخوّل أن ينطبق عليه حكم 'لبرالي' (أي حكما غير مكترث)، أن يحّيد ثورة العاطفة وهدم النقد (الذي يجبر المؤلف "الملتزم" على اثارة مستمرة وعقيمة). وبأختصار، أن يعيد للمؤلف، عافيته: كل مؤلف في النهاية تهضمه المؤسسة الأدبية، مالم يدمر نفسه، أي، مالم يتوقف من ان يتمثل كينونته في كينونة اللغة: هذا يوضح لم لاتتخلى الا قلة عن الكتابة، لان معنى ذلك، حرفيا، قتل نفسها، ولِمَ تمُت شوقا إلى الكينونة التي إختارتها. وإذا كان هناك

---

[٧٦] (هامش المترجم): رُمز لهذه الكلمة بحرف كبير في الانجليزية، فالكلمة الاولى society والكلمة الثانية Society "توكيداً" لهذه الكلمة.

مؤلفون كهؤلاء، فان لصمتهم صدى يشبه التحول الذي لايمكن تفسيره (ريمبو Rimbaud)[٧٧].

الكاتب، من جهة أُخرى، هو إنسان "مُتعدي"[٧٨]، إنه يضع هدفا (يقدم دليلا، يُفسر، يُعلم)، لا تكون اللغة له إلا وسيلة، فهو يرى أن اللغة تدعم ممارسة عملية، praxis، [ولكنها] لاتكوّنها. وهكذا تعاد اللغة إلى طبيعة أداة إتصال، إلى واسطة "فكرة". والكاتب وإن عُنيٍ، شيئا ما، بالاسلوب، فهذه العناية لا تكون وجودية، ابدا. لايجري الكاتب عملا فنياً جوهرياً على اللغة، إنه يختدم قولا يشترك فيه الكُتّاب جميعا، يختدم لهجة سائدة Koiné نستطيع ان نميِّز فيها، طبعا، لهجات معينة (اللهجة الماركسية، أو المسيحية، أو الوجودية)، ولكن يندر، تماما، أن نميز فيها الاساليب. لأن ما يعَّرف الكاتب هو حقيقة أن مشروع إتصاله ساذج naïve: فهو لا يعترف أن رسالته منعكسة، وأنها تنغلق على نفسها، وأننا نستطيع أن نقرأ فيها، على نحو مميز، أي شئ آخر سوى مايعنيه: أي كاتب يطيق تحليلا نفسيا للغته؟ إنه يحسب أن عمله يحل التباسا ويؤسس تفسيرا لايمكن الغاؤه (حتى وإن عَدّ نفسه معلما متواضعا)، في حين أن الامر بالنسبة للمؤلف، كما راينا، هو ضديد ذلك، تماما: إنه يعرف ان لغته، وهي لازمة[٧٩] بالاختيار والجهد، تفتتح ["تُدشن"]غموضا، حتى وإن بدت قاطعة. إنها تقدم نفسها، على نحو متناقض، بوصفها صمتا عظيما يُصار

---

٧٧ (هامش الكاتب): هذه هي العناصر الحديثة للمشكلة. نحن نعلم، على الضد من ذلك، أن معاصري راسين Racine لم يستغربوا، اطلاقا، حين توقف فجأة عن كتابة المآسي واصبح موظفا ملكيا.

٧٨ (هوامش المترجم): أي فاعلٌ للشئ.

٧٩ لازمة intransitive أي منفعلة. transitive "متعدية" اي فاعلة.

إلى حل لغزه. إنها لايمكن ان يكون لها شعار غير ملاحظة جاك ريغو Jacques Rigaut العميقة: وحتى حين، اوكد، فانني لا أزال أسال.

يسهم المؤلف في "دور" القس والكاتب في "دور" موظف السجلات. لغة المؤلف هي حدث لازم (ولهذا فهي إشارة، في معنى من المعاني) أما لغة الكاتب فهي نشاط، والمفارقة هي أن المجتمع يستهلك لغة فاعلة في تحفظ أكثر من استهلاكه اللغة اللازمة: واقع الكاتب، حتى في هذا اليوم الذي يكثر فيه الكُتّاب، أكثر إشكالا من واقع المؤلف. هذا بالدرجة الاولى نتيجة ظرف مادي: [أما] لغة المؤلف فهي بضاعة تقدم بوساطة قنوات تقليدية، إنها الشئ الفريد لمؤسسة لم تخلق الا للادب. ولغة الكاتب، فيما هو ضديد ذلك، لايمكن أن تُنتَج وتُستهلَك إلا في ظل المؤسسات التي لها، أصلا، وظيفة مختلفة، تماما، عن "التركيز" على اللغة: الجامعة، البحث العلمي والمعرفي، السياسة ...الخ. لغة الكاتب، أيضا، معتَمدة، على نحو آخر: لأنها (أو تحسب نفسها) لا أكثر من واسطة لا تتسم بالتعقيد، تُحوّل طبيعتها بوصفها بضاعة إلى المشروع الذي هي أداته.

يفترض فينا ان نبيع "فكرا" مستثناً من أي فن. الصفة الاسطورية الرئيسة للفكر "النقي"، الآن، (يفضل ان نقول فكرا "غير مطبق") هي انه، تماما، ينُتج خارج قنال المال. وفي ما يناقض "الشكل" (الذي يكلف كثيرا، كما قال فاليري، Valéry)، لايكلف الفكر شيئا ولكنه أيضا، لايبيع نفسه. إنه يمنحها- بسخاء. هذا يوكد، في الأقل، أختلافين جديدين بين المؤلف والكاتب. فأولاً، لإنتاج الكاتب، دائما، صفة حرة ولكنها، أيضا، صفة "مصرة"، شيئا ما يقدم الكاتب للمجتمع مالايطلبه، دائما، منه، وهو إذ يقع على هامش المؤسسات والصفقات، تبدو لغته على نحو منطو على مفارقة، أكثر فردية، في الأقل في موضوعاتها، من لغة

المؤلف. وظيفة الكاتب هي ان يقول، من فوره، وفي كل مناسبة، مايعتقد[80]، وهذه الوظيفة تكفي، في ما يرى، لتسويغه، ومن هنا الجانب الحرج والملح للغة الكاتب: إنها تبدو، دائما، أنها تشير إلى صراع بين طبيعة الفكرة التي لا يمكن ان "تكبت"، وحالة العجز لمجتمع لا يرغب في إستهلاك بضاعة "لا تُطبِّعها" مؤسسة معينة. ثم أننا نرى تناقضا a contrario– وهذا هو الاختلاف الثاني– وهو أن الوظيفة الاجتماعية للغة الأدبية (لغة المؤلف) هي، على وجه الدقة، تحويل الفكرة(أو الوعي، أو الاحتجاج) إلى بضاعة. ويشن المجتمع نوعاً من الحرب الحيوية لكي يُفرِد ويُؤقلِم ويُؤسِس مجازفة الفكرة. إن اللغة، تلك المؤسسة النموذجية، هي التي تمنح هذه الفكرة. الوسيلة لفعل ذلك. والمفارقة، هنا، هي ان اللغة "المستفزة" ، تكيّفها المؤسَسة الأدبية في يسر : فضائح اللغة، من ريمبو Rimbaud إلى يونسكو Ionesco تتكامل بسرعة وعلى نحو تام، في حين لا تستطيع الفكرة "المستفزة"، قدر كونها عاجلة، (من غير ما توسط) إلا ان تستنفد نفسها في أرض حرام "الشكل": ليست الفضيحة شيئا كاملا، ابدا.

إنني اصف هنا تناقضا هو، في الحقيقة، يندر ان يكون نقيا. يتحرك كل أمرئ، اليوم، نوعا ما، علناً، بين مسلمتين، مسلمة المؤلف ومسلمة الكاتب. إنها، من غير شك، مسؤولية التأريخ الذي جاء بنا إلى العالم متأخرين أكثر مما ينبغي لَنا لكي نكون مؤلفين راضين عن انفسنا وأسرع مما ينبغي لنا (؟) لكيما نكون كتابا يُلتفت إليهم. واليوم، كل

---

[80] (هامش الكاتب):وظيفة الظهور المباشر هي نقيض وظيفة المؤلف : (١) المؤلف يدخر، وهو ينشر في ايقاع هو ليس ايقاع وعيه، (٢) هو يحدث، مايفكر فيه بوساطة صورة جهيدة و "منتظمة"، (٣) هو يسمح باستجواب حر لعمله، وهو أي شئ في ما خلا كونه متعسفاً.

عضو من اعضاء الصفوة المفكرة يؤدي الدورين كليهما في نفسه، "يسحب" أحدهما أو الآخر، على نحو حسن، شيئا ما: للمؤلفين بين الحين والآخر. دوافع الكتاب ونفاد صبرهم، والكتّاب، أحيانا، يصلون إلى مسرح اللغة. نحن نريد ان نكتب شيئا ما، وفي الوقت عينه، نحن نكتب (على نحو لازم أو منفعل intransitively). وبإختصار، ينتج عصرنا نمطا غير شرعي: المؤلف-الكاتب. وظيفته، حتما، متناقضة: فهو يستفز الارواح الشريرة ويطردها، في الوقت نفسه، ومن ناحية "الشكل"، تكون لغته حرة، محجوبة عن مؤسسة اللغة الأدبية ولكنها محصورة في ذات الحرية هذه. وهي تفرز ما يخصها من قواعد في صورة أسلوب مشترك، بعد إنبثاقها من نادي الادباء. ويجد المؤلف-الكاتب ناديا آخر هو، نادي النخبة المفكرة. وعلى مقياس المجتمع، كله، لهذه المجموعة الجديدة وظيفة متممة. يشتغل أسلوب المفكر بوصفه علامة تنطوي على تناقض لـــ "اللا لغة"، إنه يسمح للمجتمع أن يجرب حلم اتصال بلا نظام (من غير ما مؤسسة): فإن يكتب من غير ما "اسلوب" وإن يوصل "فكرة نقية"، من غير أن يطّور إتصال كهذا فتلك رسالة طفيلية،- ذلك هو الأنموذج الذي يبدعه المؤلف- الكاتب للمجتمع. إنه أُنموذج ناء ومطلوب، في ان واحد، يلعب فيه المجتمع شيئا [يشبه] لعبة القط والفأر: يعترف هذا المجتمع بالمؤلف-الكاتب بأن يشتري كُتبه (مهما يكن من قلة ذلك)، مميزا طبيعتها العامة، وفي الوقت نفسه، يبقيه على بعد، مجبرا إياه أن يُعّين نفسه بوساطة المؤسسات التابعة التي يسطير عليها (الجامعة، مثلا)، متهما إياه، على نحو مستمر، بنزعة التعقل، ناظراً إلى ذلك، من زاوية الأسطورة، من زاوية العقم (وهو تعنيف لا يجلبه المؤلف على نفسه، أبدا). وبإختصار، من وجهة نظر علم الجنس البشري، المؤلف-الكاتب هو شخص مستثنى يوحده ذات إستثنائه. إنه

سليل الملعونين النائي، وظيفته في المجتمع، بوصفه كلا، ربما تتصل بالوظيفة التي يعزوها ليفي شتراوس Lévi Straus– إلى رجل الطب المشعوذ، وظيفة إكمال، فكل من رجل الطب المشعوذ والمفكر يُثبت، في معنى من المعاني، المرض الذي يتطلبه إقتصاد الصحة الجمعي. ومن الطبيعي أن لا يكون مستغربا إرتباط مثل هذا الصراع (أو مثل هذا العقَد، إن فضلت ذلك) وجوباً، على مستوى اللغة، لأن اللغة هي هذه المفارقة: تأسيس الذاتية.

٧,٣: عالــم المصـــــارعة[٨١]:

"الحقيقة الطنانة للاشارات في [ما يخص] المناسبات الكبيرة للحياة"

بودلير

فضيلة المصارعة الحرة هي انها مشهد الإفراط. هنا نجد كلاما طناناً لا يعدو عن كونه [كلام] المسارح القديمة. المصارعة، في واقع الامر، هي مشهد في العراء. فليست السماء (وهي قيمة رومانسية تلائم، على نحو أفضل، المناسبات التي تواكب الطراز السائد) هي مايجعل'السيرك' أو المضمار ما هما عليه وإنما هي الصفة المُنقعِة والعمودية لطوفان الضوء. بل تشاطر المصارعة، التي تخفيها أحقر القاعات الباريسية، المشاهد الشمسية الكبرى طبيعتها، [المشاهد التي تمثلها] المسرحية الاغريقية ومصارعة الثيران: ففي كليهما ضوء بلا ظل يولّد عاطفة بلا تحفظ.

---

[٨١] (هامش المحررة) "عالم المصارعة" من كتاب الاساطير، ترجمة انيــت لافـــرز (نيويورك، هل ووانغ، ١٩٧٢).

هناك أُناس يظنون ان المصارعة رياضة خسيسة. ليست المصارعة رياضة بل هي مشهد. كما أن حضور اداء مصارعة يتسم بالمعاناة ليس أكثر خسة من اداء لأحزان في ارنولف Arnolphe أو اندروماك Andromaque[٨٢]. هناك، طبعا، مصارعة زائفة يجهد فيها المسهمون من غير ما حاجة إلى عرض منازلة عادلة. ليست هذه المصارعة ذات شان. تُجرى المصارعة الحقة، [التي] تدعى، خطأً، مصارعة الهواة، في قاعات الدرجة الثانية حيث يتناغم الجمهور، على نحو فطري، وطبيعة النزال المثيرة، مثلما [يفعل] المشاهدون في سينما [تقع] في ضواحي المدينة. يصبح هؤلاء الناس أنفسهم، بعد ذلك، ساخطين لان المصارعة هي رياضة تؤدى على المسرح (يجب عليها، نقول عرضا، أن تُلطِّف خزيها). فجمهور المشاهدين، غير معني تماما، بمعرفة إن كان النزال متلاعبا فيه أم لا. وله الحق في ذلك، فهو يستسلم للفضيلة الاساس للمشهد وهي الغاء البواعث والعواقب جميعا: مايهم هو ليس مايظن الجمهور وإنما ما يرى.

يعرف هذا الجمهور معرفة حسنة الفارق بين المصارعة والملاكمة، يعرف ان الملاكمة هي رياضة تتصف بفقدان حرية الارادة، رياضة مؤسسة على اظهار التفوق ويستطيع المرء ان يراهن على نتيجة مباراة ملاكمة والامر ليس بذي معنى في ما يخص المصارعة. فمبارة ملاكمة هي قصة تُكتَب امام عيون المشاهد. في المصارعة، في ما يضادد ذلك، تكون كل ثانية جلية للذهن وليس مرور الوقت. فالمشاهد غير معني في صعود وهبوط اقدار (الناس) فهو يتوقع الصورة المؤقتة لعواطف معينة.

---

[٨٢] (هامش الكاتب) "في مدرسة الزوجات لموليير Molière وفي أندرو ماك لراسين Racine".

فالمصارعة، إذن، تتطلب قراءة، من فورها، للمعاني المتجاورة، كيما لاتكون هناك حاجة إلى ربطها. لاتهم الذي تعجبه المصارعة النتيجة المنطقية للنزال، بينما على نحو ضديد، تتضمن مباراة الملاكمة، دائما، علم المستقبل. وبكلمات أُخرى، المصارعة هي مجموع مشاهد لايكون احدها وظيفة: تفرض كل لحظة معرفة كلية لعاطفة ترتفع منتصبة ووحيدة، من غير ما امتداد، دائما، إلى اللحظة التي تتوج النتيجة.

وهكذا فوظيفة المصارع ليس الفوز: [بل] المضي، على وجه الدقة، في الحركات المتوقعة منه. يقال إن رياضة 'الجودو'[٨٣] تحوي ناحية رمزية خفية. فهي، في غمرة الكفاءة، تكون إشاراتها موزونة ولكنها مقيدة و لا تُرسم، على نحو دقيق، إلا بضربة لا حجم لها. وعلى الضد من ذلك، تقدم المصارعة اشارات مفرطة تستغل إلى نهاية معانيها. في الجودو، المرء الساقط 'أرضا' يندر ان يكون كذلك، مطلقا. فهو يتدحرج وهو ينسحب وهو يروغ عن الهزيمة أو يختفي، من فوره، إن كانت الاخيرة [أي الهزيمة] واضحة. (أما) في المصارعة، فالمرء الذي يُطرح أرضا هو كذلك، على نحو مبالغ فيه وهو يملأ عيون المشاهدين، تماما، بمشهد عجزه الذي لايطاق.

وظيفة التفخيم هذه هي، حقا، وظيفة المسرح القديم عينها، المسرح الذي مبدؤه ولغته ودعائمه(الأقنعة والجزم القصيرة)[٨٤] تزامنت في ما هو مرئي، على نحو مسرف، من إيضاح الحاجة. إن إشارة المصارع المقهور تعني للعالم هزيمة لايخفيها المصَارع بل يؤكدها ويمسك بها مثل وقفة في الموسيقى وهي تتطابق قناع العصورِ القديمة،

---

[٨٣] (هوامش المترجم) ضرب من المصارعة اليابانية.

[٨٤] جُزّم نصفيه كان ينتعلها ممثلو المأساة الاغريقية.

القناع الذي يقصد به ان يعني صيغة المشهد المحزنة. في المصارعة، كما على المسرح في العصور القديمة، لايخجل المرء من معاناته. فهو يعرف أُسلوب الصراخ وهو يحب البكاء.

كل إشارة في المصارعة، إذن، يُضفى عليها وضوح مطلق، لأن على المرء ان يفهم، دائماً، كل شئ، من فوره. يغمر الجمهور وضوح الأدوار في اللحظة التي يكون فيها الخصمان في الحلبة . كل نمط جسمي يعبر، مثلما في المسرح، تعبيرا مفرطا عن 'الدور' الذي خُصص للمُنازِل. فيبدو ثوفن Thauvin وهو [رجل] في الخمسين من عمره، بجسمه البدين المترهل الذي يُلِهم نمطه في البشاعة الجنسية يُلهِم، دائما، كنى [ألقاباً] أنثوية لأن 'دوره' يمثل مايمثل "الوغد" salaud. "فألوغد"، في المفهوم 'الكلاسيكي'، (المفهوم الاساس لأي مباراة مصارعة)، يبدو بغيضا، أصلاً. يُظهِر، إذن، الشعور بالغثيان الذي يثيره ثوفن، طواعية، اختداما مطولا كثيرا للعلامات: لم يختدم هنا القبح لكي يعني الانحطاط حسب وإنما القبح، في ما يضاف إلى ذلك، يُجمع، كلية، في صفة مسألة منفرة، على وجه معين: الأنهيار الشاحب للحم ميت (يدعو جمهور المشاهدين ثوفن la barbeque أي "اللحم المتعفن") لدرجة ان الشجب العاطفي للحشد لم يعد ينبع من حكمه ولكن، بدلا من ذلك، من أعماق اخلاط [مزاجه]. بعد ذلك الوقت، سيترك الجمهور نفسه محشورا، في إنفعال شديد، في فكرة عن ثوفن تتوافق، تماما، وهذا الاصل المادي: ستُطابِق افعاله، تماما، اللزوجة الجوهرية لشخصيته.

إننا نجد في جسم المصارع، إذن، أول مفتاح للمنازلة. فأعرفُ، من البداية، أن كل أعمال ثوفن وخياناته وما يفصح عن قسوته وأفعال جبنه لا تخفق في بلوغ أول صورة للخسة التي أعطانيها. أنني أستطيع أن أثق به إنه سينفذ، على نحو فطن وإلى آخر تفصيل، كل الإشارات التي هي

من نوع إنحطاط لا هيئة له. وهكذا يملأ، في ما يطفح، صورة ابغض وغد هناك، (صورة) الاخطبوط الوغد. يملك المصارعون، إذن، بنية جسم قاطعة مثل بنية شخوص كوميديا الفن Commedia del' Arte وهم يعرضون، مقدما، في ملابسهم ومواقفهم، ما يحويه المستقبل من "أدوارهم"، تماما مثلما لايستطيع بانتلون Pantaloon ان يكون شيئا سوى ديوثٍ مثير للسخرية ولن يكون هارليكوين Harlequin شيئا سوى خادم فطن والطبيب سوى متحذلق غبي، تماما مثلما لن يكون ثوفن، إطلاقا، أي شئ سوى خائن خسيس ورينير Reiniéres (شخص طويل أشقر ذو جسم مهلهل وشعر اشعث) سوى الصورة المتحركة للجمود ومازود Mazaud (قصير ومتعجرف مثل ديكٍ) سوى غرور يدعو إلى الضحك وأُروسانو Orsano (صبي مخنث ومتسكع يُرى أول ما يُرى في روب أزرق وأُرجواني)، على نحو، مضاعف في إضحاكه، سوى كلب حقود أو كلبة salope (لأنني لا أظن ان جمهور أليزيه مونتمارت Elyseé Montmartre، مثله مثل جمهور لَتريه Littré يرى كلمة salope مذكرا).

تكون بنية جسم المصارعين، إذن، علامة جوهرية. وهي ، مثل حبة القمح، تحوي المنازلة كاملة. لكن هذه الحبة تتكاثر لان في كل استدارة في النزال وفي كل موقف جديد يلقي جسم المصارع لجمهور المشاهدين تسلية سحرية لمزاج يجد تعبيره الطبيعي في إشارة. فطبقات المعنى المختلفة تلقي ضوءا على بعضها البعض وتكون أكثر المشاهد وضوحا. المصارعة مثل كتابة العلامات الصوتية، ففوق المعنى الاساس لجسمه، يرتب المصارع "تعليقات" حديثة ولكنها ملائمة، دائما، وتساعد، على نحو متصل، على قراءة النزال بوساطة الاشارات والمواقف والمحاكاة التي تجعل، جميعا، القصد واضحا وضوحا تاما. فأحيانا يحقق

المصارع انتصاره بهزء منفر في الوقت الذي يجثو فيه على الرياضي الحسن وأحيانا يمنح الحشد إبتسامة مغرورة تنذر بانتقام مبكر وأحيانا يضرب، وهو مسمر إلى الارض، أرض القاعة ليوضح للمشاهدين، جميعا، مالايطاق من طبيعة موقفه وأحيانا يُشيِّد [=يبني] مجموعة معقدة من الإشارات يقصد منها جعل الجمهور يفهم انه يجسد، على نحو مشروع، صورة التذمر التي تسلي، دائما، وهو يتحدث ["يتسامر"]، من غير ما انقطاع، عن إمتعاضه.

نحن، إذن، بإزاء وملهاة بشرية حقيقية إذ تجد أكثر ظلال العاطفة الملهمة إجتماعيا (الغرور، الاحقية، القسوة المهذبة، الشعور "بدفع المرء ديونه"). تجد، دائما، في لباقة، أوضح علامة تستطيع تسلمها والتعبير عنها ونقلها، على نحو ظافر، إلى حدود القاعة. وواضح انه في ذورة كهذه لايعد كون العاطفة حقيقة أم لا (شيئا) مهما.

فما يريد جمهور المشاهدين هو صورة العاطفة لا العاطفة ذاتها. فليس هناك مشكلة حقيقة في المصارعة ألاكثر مما في المسرح. فما يتوقع في كليهما هو التصوير الواضح لمواقف اخلاقية، هي، عادة، تخص الفرد. هذا الافراغ لما هو داخل من أجل العلامات الخارجية وهذا الاستنفاد للمحتوى بوساطة "الهيئة" هو المبدأ عينه للفن 'الكلاسيكي' الظافر. المصارعة هي تمثيل صامت أكثر كفاءة، على نحو مطلق، من التمثيل المسرحي الصامت لأن إشارة المصارع لاتحتاج إلى حكاية (أو) إلى "ديكور" وباختصار، (لاتحتاج إلى) تحول كيما تبدو صادقة.

كل لحظة، إذن، تشبه الجبر الذي يكشف، على عجل، الصلة بين السبب ومايمثل من تاثيره. فمعجبو المصارعة، توكيدا، يحسون نوعاً من المسرة الفكرية في رؤية الالية الاخلاقية تشتغل على هذا النحو الكامل. بعض من المصارعين الذين هم ممثلو ملهاة كبار يسلون بقدر (ماتفعل)

شخصية في موليير Molière لانهم يفلحون في فرض قراءة مباشرة للطبيعة الداخلية. فأرمان مازو Armand Mazaud وهو مصارع ذو شخصية متعجرفة ومثيرة للسخرية (مثلما يقول المرء ان هارباغون)[٨٥] Harpagon شخصية)، يبهج المشاهدين، دائما، بالقوة الحسابية لما ينسخه، حاملا صورة إشاراته إلى مديات معانيه الأبعد ومعطيا أسلوب نزاله نوعا من القوة والدقة اللتين تكونان في مُناظرة مدرسة كبيرة فيها، من فورها، ما هو رهن الخطر: إنتصار الكبرياء والعناية الصورية بالحقيقة.

مايعرض، هكذا، لجمهور المشاهدين هو المشهد االكبير للمعاناة والهزيمة والعدالة. تعرض المصارعة معاناة المرء بما تشتمل عليه من تضخيم الاقنعة المحزنة. يقدم المصارع الذي يعاني، في ما يُشتهر من مسكة قاسية (ذراع مشبوك، ساق ملتوية) صورة مفرطة للمعاناة. فهو يعرض، مثل منتحبة Pietà بدائية، يعرض لجميع المشاهدين لكي يروا وجهه وقد ألواه، على نحو مبالغ فيه، ألم لايطاق. وواضح، طبعا، أن التحفظ في المصارعة في غير محلة لأنه يناقض الإظهار الطوعي للمشهد، [يناقض] 'معرض' exhibition المعاناة هذا الذي هو الهدف عينه للمنازلة. يوضح هذا لِمَ تكون كل الأفعال، التي تنتج معاناة، مثيرة، على نحو معين، مثل إثارة الساحر الذي يعرض اوراق لعبة عرضا واضحا على جمهور المشاهدين. فلا تفهم المعاناة التي تظهر من غيرما سبب واضح. يتخطى الحدث المخفي الذي هو، حقا، قاسٍ، القواعد المكتوبة للمصارعة ولايكون له قدرة اجتماعية أكثر من كونه إشارة مخبولة أو طفيلية. وفي ما يضادد ذلك، تبدو المصارعة كما لو كانت

---

[٨٥] (هامش الكاتب): في البخيل لموليير Molière's L' Avare.

مبتلاة بالتوكيد والاقناع. فلا يجب ان يرى المشاهدون،جميعا، أن الأنسان يقاسي حسب بل، والأهم من ذلك، أن يفهموا معاناته. في ما يسميه المصارعون "مسكة" أي صورة تسمح للمرء ان يشل الخصم إلى مالاينتهي وان يجعله تحت رحمته، لها، على وجه الدقة، وظيفة تحضير، في اسلوب مالوف، وإذن، [أسلوب] واضح، مشهد المعاناة وفي ما هو ممنهج، تاسيس ظروف المعاناة. يسمح خمول المقهور للمنتصر (المؤقت) ان يرسخ قسوته وان ينقل إلى جمهور المشاهدين هذا البطء المرعب الذي يقوم بع المُعذِب الذي هو متاكد حول نتيجة أعماله: طحن خصم وجهه العاجز أو كشط عموده الفقري بقبضته التي تتحرك حركة عميقة ومنتظمة أو، في الأقل، إنتاج المظهر المصطنع لإشارات كهذه. المصارعة هي الرياضة الوحيدة التي تمنح صورة مجسده للتعذيب. ولكن هنا، مرة أُخرى، لا تشتمل اللعبة الا على الصورة وحدها ولا يريد المتفرج المعاناة الحقيقية للمتباري. فهو لا يمتعه إلا كمال صنع الايقونات. ليس صحيحا ان المصارعة مشهد يتلذذ بالتعذيب [=مشهد سادي]: إنه مشهد جلي ليس إلا.

هناك صورة أخرى لاتفتأ أن تكون أكثر إثارة من المسكة. إنها لطمة الذراع المدوية، هذه اللكمة البدائية التي يضرب بها المرء صدر خصمه ويصحبها ضجيج بليد وتدلٍ مبالغ فيه للجسم المقهور. في ضربة الذراع العنيفة يؤتى بالكارثة إلى نقطة الوضوح الأقصى لدرجة تبدو معها الإشارة، في النهاية، لا أكثر من رمز. ها هنا مغالاة، أكثر مما يجب، وهنا إنتهاك القواعد الأخلاقية للمصارعة التي يجب أن تكون العلامات كلها فيها واضحة وضوحا مفرطا ولكن لايجب السماح لقصد الوضوح ان يُرى. يهتف الجمهور، آنذاك، (قائلا): "إنه يتصنع الأمر" لا لأن جمهور المشاهدين يأسف على غياب المعاناة الحقيقية ولكن لانه

يشجب التكلف. يخفق المرء، مثلما يخفق في المسرح، في أن يقنع الجمهور في اداء "الدور" بوساطة الافراط في الاخلاص بقدر مايخفق بالافراط في التمسك الشديد بالمظاهر.

لقد رأينا إلى أي مدى يستغل المصارعون حيَل أسلوب جسدي معين، يُطور ويُختدم لِيُظهر أمام عيون الجمهور صورة كاملة للهزيمة. ولا شئ يستطيع ان يعني، في ما هو أكثر وضوحا واكثر انفعالا، الاذلال المثالي للمقهور من ترهل الأجسام الطويلة البيضاء التي تنهار بضربة واحدة أو تصطدم بالحبال واذرعها كالمذراة ومن خمول المصارعين الضخام الاجسام وهم يرتّدون بعد اصطدامهم، على نحو يرثى له، من السطوح المطاطية للحلبة كلها. فإذ يُحرم المصارع من قدرة الارتداد كلها، لا يُعد لحمه أي شئ سوى كومة لاتوصف متمددة على ارض الحلبة حيث يغري (أي لحمه) بشتم قاسٍ وبإبتهاج. هنا إنفجار معنى على طراز العصور القديمة، إنفجار معنى لايستطيع ان يستذكر مقاصد الانتصارات الرومانية المبرزة، على نحو شديد، وفي اوقات أُخرى، هناك وضع قديم آخر يظهر في إشتباك المصارعيْن وهو وضع المتضرع الذي، وهو تحت رحمة خصمه (جاثيا) على ركبتيه المثنيتين وذراعاه مرفوعتان فوق راسه، يسقطه ببطء الضغط العمودي للمنتصر. الهزيمة، في المصارعة، في ما يخالف الجودو، ليست علامة تقليدية، تُترك حين تُفهم وهي ليست نتيجة ولكنها، على نقيض ذلك، أمد [زمني] وعرض وهي تتبنى الاساطير القديمة للمعاناة العامة والاذلال: الصليب والمشهرة[٨٦]. لكأنما يصلب المصارع في وضح النهار وعلى

---

٨٦ (هوامش المترجم): ألة خشب يُجبر المجرم على إدخال رأسه ويديه فيها تـشهيراً به.

مراى من الناس، جميعا. سَمِعتُ (هذه الكلمات قيلت عن مصارع مُدَد على الارض: "إنه ميت، يسوع الصغير، هاهناك، على الصليب" وكشفت هذه الكلمات الساخرة الجذور الخفية لمشهد يُمسّرح الإشارات الدقيقة لما هو الاقدم من التَطُهر.

ولكن ماتقصد المصارعة لتصوريره، قبل كل شئ، هو محض المفهوم الاخلاقي، مفهوم العدالة. ففكرة "دفع الثمن" [فكرة] جوهرية في المصارعة [وهتاف] الحشد " إعطها له" يعني، أكثر من أي شي آخر، "إجعله يدفع الثمن". فهذه، إذن، لسنا بحاجة إلى القول، عدالة متأصلة. فكلما كان فعل الوغد أكثر إنحطاطا، إبتهج الجمهور

بالضربة التي يتسلمها، بدوره، على نحو منصف. فإذا لاذ الوغد- الذي هو، طبعا، جبان- وراء الحبال، مدعيا، باطلا، أن له الحق في أن يفعل ذلك، بمحاكاة صفيقة، فانه يُطارد هناك، في عناد، ويُمسك والجمهور مغتبط في ان يرى القواعد تُكسر من أجل عقاب مُستحَق. يعرف المصارعون معرفة حسنة كيف يُظهِرون طاقة قصوى لسخط الجمهور بتقديم الحد الاقصى ذاته لمفهوم العدالة، منطقة المجابهة الأبعد هذه حيث يكون خرق القواعد، أكثر من ذلك قليلا، كافياً لفتح بوابات عالم بلا كوابح. فلا شئ لمعجب المصارعة ألطف من الغضب المُنتقِم لمُنّازِل قد خذله الخصم، مُنازِلٍ يلقي نفسه بقوة، لا على خصم ناجح بل على الصورة الأليمة للعب قذر. ومن الطبيعي ان ما يهم هنا، هو أُنموذج العدالة[وهو يهم] أكثر بكثير من فحوى العدالة. فالمصارعة، قبل كل شيء هي تعاقب نوعي للتعويضات (العين بالعين والسن بالسن). يوضح هذا لم يكون للتغيرات المفاجئة للظروف في عيون مرتادي المصارعة نوع من الجمال الأخلاقي. فهم يستمتعون بها كما يستمتعون بحدث مُلهم في رواية وكلما عَظُمَ التضاد بين نجاح حركة وإنقلاب حظ

وكلما قرّب الحظ الحسن من سقوط المتباري [سقوطه] المفاجئ، شعر الجمهور بكون المحاكاة المسرحية أكثر إرضاءاً. العدالة، إذن، تجسيد إنتهاك مُحتمل. إنها تتأتى من حقيقة أن هناك قانوناً يشتق قيمته من مشهد الإنفعالات التي تخرقه.

إنه، إذن، من السهل أن نفهم السبب في أن من بين خمس مباريات لا تكون إلا واحدة منها، عادلة، تقريبا. يجب أن يدرك المرء، دعنا نكرر، أن "العدالة" هنا "دور" أو "نوع"، كما في المسرح. لا تكّون القواعد، إطلاقاً، قيداً حقيقياً. هذه القواعد هي المظهر التقليدي للعدالة. وهكذا فالنزال العادل، في واقع الأمر، لا شئ إلا نزال مؤدب، على نحو مبالغ فيه، [فيه] يواجه المصارعون الواحد الآخر، في حماس، لا في غضب وهم يستطيعون أن يظلوا مسيطرون على أنفعالاتهم ولا يعاقبون خصمهم المهزوم، على نحو قاس ويوقفون النوال حين يُؤمرون أن يفعلوا ذلك ويهنئون بعضهم بعضا في نهاية واقعة جهيدة، شيئا ما، في أثنائها لم يتوقفوا من أن يكونوا منصفين. على المرء، هنا، أن يفهم، طبعا، أن كل الأفعال المؤدبة يُؤتى بها، ليُلحظَها الجمهور، بوساطة أكثر إشارات العدالة التي تواكب العرف: مصافحة الأيدي، رفع الأذرع، وتجنب، في ما هو ظاهر، مسكة عقيمة تنتقص من كمال المنازلة.

في ما يُناقض ذلك، لا يكون اللعب القذر غلا في علاماته المسرفة: إعطاء رفسة كبيرة إلى الخصم المهزوم، اللجوء وراء الحبال في الوقت الذي لا يستحضر فيه [المصارع] إلا حقا صوريا، رفض مصافحة أيدي الخصم قبل النزال أو بعده، أستغلال إنتهاء الجولة للإندفاع، غدراً، لمهاجمة الخصم من ورائه، مخالفة قواعد اللعبة [مع الخصم] حين يكون الحكم مشغولا (وهي حركة ليس لها قيمة أو وظيفة لأن نصف المشاهدين، في واقع الأمر، يستطيعون أن يروها وأن يسخطوا

بسببها).ولأن الشر هو المناخ الطبيعي للمصارعة في النزاتل العادل له، بصفة رئيسية، قيمة كونه إستثناءاً. وهو يُدهش من نذر نفسه للرياضة فيُحييه حين يراه بوصفه مفارقة تاريخية وإرتداداً عاطفياً، شيئا ما، نحو التقليد الرياضي ("أو ليسا يلعبان لعباً عادلاً، هذان الإثنان")، وهو يتأثر، فجأة، حين يرى الرقة العامة للعالم ولكنه قد يموت من السأم واللامبالاة إذا لم يرجع المتصارعون، على عجل، إلى طقوس الشر الذي وحده ينتج مصارعة حسنة.

في ما يُستقرأ، لا تقود المصارعة العادلة إلا إلى الملاكمة أو الجودو في حين تشتق المصارعة الحقيقية أصالتها من كل أنواع الإسراف الذي يجعل هذه المصارعة مشهدا، لا رياضة. فنهاية مباراة الملاكمة أو نزال الجودو 'فجائية ' مثل الوقفة [النقطة] التي تُنهي إيضاحاص. وإيقاع المصارعة مختلف، تماماً، لأن معناه الطبيعي هو معنى الإسهاب البلاغي: الأُبهة العاطفية، والبرحاء المتكررة وسخط ردود لاتجد نتيجتها الطبيعية إلا في الإرتباك الأكثر زخرفة. يُتوج قسما من النزالات، من بين أكثر الأنواع نجاحا، ضجيج نهائي، نوع من "الفانتازيا"[٨٧] الجامحة حيث تُلغى قواعد وقوانين النوع ورقابة الحَكَم وحدود الحلبة فتجرفها، جميعا، الفُوضى المنتصرة التي تطفح [في جريانها] فتاخذ القاعة وتاخذ بخناق المصارعين والمساعدين والحَكَم والمشاهدين الذين يختلط حابلهم بنابلهم.

سبق ان ذكرنا أن المصارعة في امريكا تمثل ضربا من النزال الأسطوري بين الخير والشر (لها طبيعة شبه سياسية، فالمصارع الردئ يفترض، دائما، ان يكون أحمر a Red). [ولكن] عملية خلق ابطال في

---

[٨٧] لحن أو أثر فني متحرر من قيود الصورة التقليدية.

المصارعة الفرنسية تختلف، تماما، كونها تستند إلى الاخلاق لا إلى السياسة. ما يبتغي الجمهور، هنا، هو البناء المتدرج لصورة أخلاقية تتسم بالسموق، صورة "الوغد" الكامل. فالمرء ياتي إلى المصارعة لكي يحضر المغامرات المستمرة لشخصية قائدة، بارزة ومنفردة، شخصية مستديمة ومتعددة الصور مثل [شخصية] نخس Punch أو [شخصية] سكابينو Scapino، شخصية مبدعة في صور غير متوقعة ولكنها مخلصة، دائما، لدورها. يُكشف عن الوغد، هنا، بوصفه شخصية موليرية[88] a Molière character أو صورة شخص رسمها لابروير La Bruyère، أي الوغد بوصفه كيانا 'كلاسيكيا' وبوصفه جوهرا لاتكون أعماله إلا ما هو مهم من ظواهر مصاحبة مرتبة، زمنيا. فالشخصية 'المؤسلبة' [المطابقة لإسلوب معين] هذه لاتعود إلى أي من الامم أو إلى أي حزب وحقيقة ان يُدعى المصارع كوشنكو Kuzchenko (يلقب "بالشارب" تشبها بستالين)، يربازين Yerpazian أو غسباردي Gaspardi، جوفكنولا Jo Vignola أو نوليّرّNollières، لا يَنسبه المعجب المتحمس إلى أي بلد بل [ينسبه] إلى "العدالة"- أي [إلى] إتباع القواعد [قواعد اللعبة].

ما "الوغد"، إذن، لمشاهدين مكونين، جزئيا، كما نُخبر من أُناس هم أنفسهم خارج قواعد المجتمع؟ الوغد، أساسا، شخص ما غير مستقر لايقبل القواعد إلا حين تكون مفيدة له ويتجاوز الإستمرار الصوري للمواقف. وهو شخص لايمكن التنبؤ بما يفعل ولهذا فهو أناني. وهو يتوارى خلف القانون حين يحسه في صالحه ويكسره حين يجد أن من المفيد أن يفعل ذلك. وأحيانا يرفض الحدود الرسمية المعترف بها،

[88] نسبة إلى الكاتب الفرنسي موليير Molière

[حدود] الحَلَبة ويستمر في ضرب خصم تحميه الحبال، قانونيا. وأحيانا، يعيد تاسيس هذه الحدود ويطلب حماية مالم يَحترِم هو قبل دقائق معدودة. هذا التناقض يجعل، المشاهدين، أكثر بكثير مما تجعلهم الخيانة أو القسوة، ينفجرون غضبا: لقد أغاظهم منطق التناقض، لا حسه الاخلاقي. فالمشاهدون يعدون تناقض الحجج أوطأ الجرائم. لاتصبح الحركة المحرمة قذرة الا حين تدمر اتزانا كميا وتزعزع ماهو قوي من حساب التعويضات. مايشجب المشاهدون هو ليس، اطلاقا، تجاوز القواعد الرسمية التي لا طعم لها بل النقص في الانتقام وغياب العقاب. بل ليس هناك ماهو أكثر إثارة للحشد من رِفسة فخمة تسدد لوغد مقهور وتكون فرحة العقاب في ذروتها حين يسندها التسويغ الحسابي. حينئذ، يكون الاحتقار مطلقا .لم يعد المرء بإزاء "قذر" salaud بل بإزاء "إمرأة قذرة" salope وهي الإشارة اللفظية لإذلال نهائي.

تتطلب مثل هذه النهاية الدقيقة أن على المصارعة أن تكون، على وجه الدقة، مايتوقع الجمهور منها. فالمصارعون المجربون يعرفون، تماما، كيف يوجهون أحداث النزال "التلقائية"، كيما يجعلوها تتوافق وما لدى الجمهور من صورة في ما يخص المواضيع الأسطورية الكبيرة وميثولوجيتها. يستطيع المصارع أن يغضب أو يُنفِّر [ولكنه] لا يخيب أملا لانه ينجز، دائما، وعلى نحو كامل، بوساطة ترسيخ للإشارات، مايتوقع الجمهور منه. في المصارعة لاشئ هناك في ما خلا ما هو مطلق. فليس هناك من رمز ولاتلميح فكل شئ يُقدم كاملا. لايترك أي فعل شيئا في الظل، فانه يتخلى عن المعاني 'الطفيلية' كلها ويقدم للجمهور دلالة نقية وكاملة، مدَّورة مثل الطبيعة. هذا التفخيم هو لاشئ سوى الصورة الشعبية التي هي قدم الدهر في ما يخص الوضوح الكامل للواقع. فما تصوره المصارعة، إذن، هو تفهم مثالي للاشياء. إنها

حالة السعادة والإثارة اللطيفة لاناس يرفعون، برهة، فوق ما هو تكويني من غموض المواقف اليومية ويوضعون أمام النظرة الشاملة لطبيعة أحادية المعنى تتوافق فيها الإشارات، أخيرا، والأسباب، من غير ما عائق، ومن غير ما مرواغة ومن غير ما تناقض.

حين يغادر بطل أو وغد المسرحية، فالانسان الذي رآه المشاهدون، قبيل دقائق معدودة، يمتلكه غضب أخلاقي وقد كبر ليستحيل إلى نوع من العلامة الميتافيزيقية. فهو يغادر قاعة المصارعة جامد الشعور، لا اسم له، حاملا حقيبته الصغيرة، متشابكَ الذراع مع زوجته. لا احد يستطيع أن يشك أن المصارعة تملك قوة تحويل ماهو عادي إلى مشهد والى عبادة دينية **Religious Worship**. يظل المصارعون في الحَلَبَة بل حتى في أعماق خزيهم الطوعي، آلهة وثنية لانهم، دقائق معدودة، المفتاح الذي يفتح الطبيعة، الإشارة النقية التي تفصل مابين الخير والشر وتكشف صورة عدالة هي واضحة، أخيرا.

٨,٣: تـــــــروٍ
آخر مقالة كتبها بارت قبل حادثة موته[٨٩]:



لم اعن بكتابة 'يوميات' أو، ماهو أحرى لم أعرف، أبدا، أن علي أن افعل ذلك. فقد أبدا، أحيانا، بها ثم اتركها، من فوري، غير أني ما ألبث أن أبدأها، مرة أُخرى، بعدئذٍ. فالحافز للكتابة خافت ومتقطع وهو حافز تعوزه الجدية والموقف المبدئي، على أية حال. أنني أحدس انني أستطيع أن 'أُشخص' مرض 'اليوميات' هذا بوصفه ما لا يذوب من شك في ما يتصل بقيمة مايكتبه المرء فيها.

ومثل هذا الشك شي ماكر يشغله نوع من العمل المؤجل. ففي البداية، حين أكتب ما أدون يوميا ، اشعر بلذة محددة: هذا شيء 'بسيط'، هذا شيء هين. وعليك أن لا تقلق في ما يتصل بما تريد قوله. فالمادة 'الخام' موجودة هنا، في هذا المكان وهي موجودة، الآن، وهي نوع من منجم في "سطحي" وكل ما أضطر إلى فعله هو أن أنحني عليه. فلا أحتاج إلى أن أحول شيئا . فللمعدن غير المصقول قيمته...الخ. ثم تأتي المرحلة الثانية بعد المرحلة الاولى بوقت قليل (إذا ما أعدت هذا اليوم، مثلا، قراءة ماكتبته أمس). وهي مرحلة تترك تاثيرا سيئا، فلا يصمد النص وهو يشبه، في ذلك، نوعا من مادة غذاء رقيقة "تتحول"، ويصيبها التلف وتصبح غير مثيرة للشهية، من يوم إلى آخر. إنني ألحَظ، في ما

[٨٩] (هامش المحررة):"ترو" Delibération نشرت في تيل كويل Tel Quel شـــبيه ما، العدد ٨٢، شتاء١٩٧٩. ترجمة ريجارد هورد.

يوهن عزيمتي، مهارة "الاخلاص" والقدرة الفنية المعتدلة لما هو "تلقائي"..يقززني، في ما هو اسوأ من ذلك، ويقلقني أن أجد "وضعا" لم أقصده، يقينا. ففي موقف 'اليوميات' ولكونها لا "تنجح"، على وجه الدقة، أي لا يحولها فعل العمل-يكون الضمير أنا من يتكلف وضعا معينا: فصعوبة الأدب كلها تكمن هنا، وهي كون أن المسألة مسألة تأثير، لا مسألة قصد. وأنا أستمر في إعادة ما فحصه، ستضجرني، بعد قليل، هذه الجمل التي تخلو من الفعل ("ليلة أرِقة" و "الثالث في صف" [من الاشياء]... الخ) أو هذه الجمل التي يكثف فعلها بلا عناية ("مررت بفتاتين في ساحة القديس سبستين"). أجهد، كما أفعل، في إعادة تأسيس ما يلائم صيغة كاملة ("مررت.."، "امضيت ليلة مؤرقة")، تستمر لُحمة اليوميات، أي إنقاص الفعل، مُلحِة في أُذني مثل "اللازمة" refrain [٩٠]. وأشعر، في المرحلة الثالثة، إذا ما أعدت قراءة صفحات يومياتي بعد مرور بضعة شهور- أو بضع سنوات على كتابتها، أشعر، وإن لم يتبدد شكي بعد، بلذة معينة، بفضل هذه السطور، في إعادة إستكشاف مايتصل بهذه 'اليوميات' من أحداث، بل، وأكثر من ذلك، ماتجلبه، ثانية، من إنعطاف (للضوء وللجو وللمزاج). وباختصار ليس، هناك، عند هذه النقطة، ولع أدبي (في ما عدا مايخص مشكلات الصياغة، أي مشكلات أسلوب التعبير) بل هناك نوع من الإرتباط 'النرجسي' (نرجسي على نحو خافت-لاينبغي لنا أن نبالغ في ذلك) بما أفعل (مما يكون تذكره غامضا، حتما، لان تذكر شئ معناه الإعتراف به، أيضا، وفقدان ذلك الذي لايتكرر، ثانية). ولكن أيسَّوغ هذا الأنغماس النهائي، الذي يتحقق

---

[٩٠] (هامش المترجم): تُعرف اللازمة، أيضاً، بالقرار وهو بيت أو عبارة تتكرر على نحو موصول في أغنية أو قصيدة.

بعد أن يقطع المرء مرحلة الرفض، أيسَّوغ (على نحو مُنظّم) تدوين 'يوميات'، على الرغم من ذلك، أو يستحق الأمر ذلك التعب؟

إنني لا أسعى إلى نوع من تحليل (اليوميات) بوصفها ضربا من ضروب الأدب (هناك كتب في الموضوع)، ولكن ما أسعى إليه لا يعدو أن يكون مناقشة شخصية تهدف لتقديم قرار عملي: أ أدون 'يوميات' إبتغاء النشر؟ أو يمكنني أن أجعل من 'اليوميات' "عملا"؟ ولذلك فانني لا أشير إلى "الوظائف" التي ترد على ذهني، من فورها، فقد دوَّن كافكا 'يومياته' لكي "يستأصل قلقه"، أي لكي "يجد الخلاص"، إذا ماشئت. لن يكون هذا الحافز حافزا طبيعياً لي أو، في الأقل، لن يكون حافزا، ثابتاً. كما لا تكون، كذلك، الأهداف التي تعزى، عادة، إلى 'اليوميات' الحميمة، فما عدت أراها ذات صلة بي . فهي، جميعا، ترتبط بفوائد "الأخلاص" وهيبته (أن تُعبّر عن نفسك أن توضحها، أن تحكم عليها). ولكن التحليل النفسي، والنقد "السارتري" لسوء القصد والنقد الماركسي 'للـــ أيديولوجيات' قد جعلت من "الأعتراف" شيئا لا جدوى منه. فليس الاخلاص الا "ذخيرة"- صورة من الدرجة الثانية. كلا. فمسوغ 'اليوميات' (بوصفها عملا). لايمكن أن يكون أدبيا إلا في معنى الكلمة المطلق حتى وإن أتسم هذا المعنى بالحنين إلى الماضي. إنني أُميز هنا أربعة دوافع.

فالدافع الاول هو تقديم نص مسحته فردية الكتابة، نص له "أُسلوب" (كما أعتدنا أن نقول) وله لهجة فردية تلائم المؤلف (كما ذكرنا منذ عهد قريب). فلندعو هذا الدافع [دافعاً] شعريا. والدافع الثاني هو أن نبعثر آثار حقبة، فيما يشبه بعثرة الغبار، من يوم إلى آخر، خالطين الأبعاد والنسب كلها، من المعرفة المهمة إلى الكثير من تفصيل السلوك. أفلا ألتذ كثيرا بقراءة 'يوميات' تولستوي كيما اكتشف حياة نبيل روسي

[يعيش] في القرن التاسع عشر؟ فلندعو هذا الدافع [دافعا] تاريخيا.
والدافع الثالث هو ان "نكّون" المؤلف بصفته موضع رغبة. فإن يمتعني الكاتب، فقد أُحب معرفة ألفته والتحول الصغير لزمنه [ودقائق] ذوقه وحالات مزاجه وشكوكه. بل قد أذهب إلى الحد الذي أفضل فيه شخصه على عمله، فاخطف بلهفة 'يومياته' وأهمل كتبه. ولذلك أستطيع أن أسعى-جاعلا من نفسي مكون اللذة التي إستطاع الآخرون ان يقدموها لي -أستطيع أن أُحاول 'بدوري' أن أُغوي، بوساطة ذلك المرود swiva الذي يتحول من الكاتب إلى الشخص ومن الشخص إلى الكاتب، أو أستطيع أن أُحاول، على نحو أكثر جدية، أن أبرهن على "إنني أُساوي أكثر مما أكتب" (في كتبي): فتظهر الكتابة في 'يومياتي'، عندئذٍ، بوصفها قوة مضافة (نيتشه: "ما يضيف إلى قوتي"Plus von Macht) ، قوة يفُترض أنها ستعوض قصور الكتابة العلنية. فلندعو هذا الدافع دافعا (مثاليا)، لإننا، حقا لم ننته، ابدا، من ذخيرة-الصورة. والدافع الرابع هو تكوين 'اليوميات' بوصفها (ورْشة) جمل: جمل لاتتكون من "عبارات أنيقة" وإنما جمل تكون من عبارات صحيحة ومن لغة دقيقة: أن تُهذب، على نحو دائم، دقة الفعل الكلامي (لادقة الكلام)، على وفق الحماس والتطبيق وعلى وفق إخلاص نية تشبه الهيام، كثيرا. ("نعم ستغتبط أعنتي حين تنطق شفتاك بالأمور الصحيحة"- [كتاب] الامثلة ٢٣، الفصل الرابع عشر-)، فلندعو هذا الدافع عشقيا (بل قد ندعوه وثنيا-فأنا أعبد الجملة).

على الرغم مما أحس من 'إنطباعات' حزينة، فالرغبة، إذن، في كتابة 'يوميات' أمر يمكن تصوره. أستطيع أن أعترف أنه يمكن، في سياق 'اليوميات' الحقيقي، التحول، مما بدا لي، أول وهلة، شيئا غير ملائم في الأدب إلى 'شكل' يوحد، حقا، صفاته: تفرد اللغة. ورائحتها

واغوائها وصنميتها. ولقد قمت بثلاث محاولات في السنين الأخيرة. فألأولى والأكثر جدية- لانها حدثت في أثناء مرض أمي الأخير- هي الأطول، ربما، لأنها تطابق، بدرجة ما، الهدف الكافكي (نسبة إلى كافكا) في استئصال القلق بالكتابة: لاتخص كل من المحاولتين الاخيرتين إلا يوما واحدا وهما [محاولتان] تتسمان بالمزيد من التجريب وإن يتعذر علي أن أُعيد قراءتهما من غير ما أشعر بحنين معين إلى اليوم الذي مضى (وأنا لا أُقدم إلا إحدى هاتين المحاولتين لان المحاولة الثانية لاتخصني وحدي بل تخص الاخرين، كذلك).

١٣ تموز ١٩٧٧:

لمدام ***، المُنّظقة الجديدة ، حفيد مصاب بمرض السكري تُعنى به،[كما] أُخبرنا، عناية تتسم بالاخلاص [الشديد] والخبرة. وكان رأيها، في [ما يخص] هذا المرض، مشوشا. فهي لا تعترف، من جهة، بان البول السكري شئ وراثي (إذ سيكون في ذلك إشارة إلى أصل وضيع) وتصر، من جهة أُخرى، على أنه مرض مميت يبرئ من مسؤولية الأصل. وهي تفترض المرض بوصفه صورة إجتماعية وأن هذه الصورة تكتنفها المآزق. فالعلامة تظهر، توكيدا، بوصفها مصدر فخر وألم. العلامة هي ما قد كانت تعني ليعقوب،ىوقد خلع المَلَكُ ذراعه وعزله [عن الآخرين]: الفرح والخزي [كذا] في أن يُعّلم ثانية بعلامة.[٩١]

الحزن والخوف والقلق: أرى موت من أُحبه ، فافزع...الخ. إن مثل هذا التصور لهو ضديد الايمان، فان تتصور دائما، حتمية الكارثة معناه ان تقبلها، دائما. فان تنطقها فمعنى ذلك أنك توكدها ("فاشية" اللغة، مرة

---

[٩١] إشارة توراتية.

أُخرى). فبتصوري الموت، أُعيق المعجزة. لمْ يتكلم المجنون في اورديه Ordet ورفض لغة الباطن الثرثارة والقاطعة. ما هذا العجز ، إذن، عن الايمان؟ أو قد يكون هذا حبا بشرياً حقيقياً؟ أهو، إذن، حب يستثنى الإيمان، ام هو الايمان يستثني الحب؟

كان الشهود يحيطون بشيخوخة اندريه جيد وموته (اللذين قرأت عنهما في دفاتر "مدام" فان ريسلبرغ Mme Van Resselbergh ، دفاتر Cahiers السيدة الصغيرة)، ولكنني لا اعرف ما حل بهؤلاء الشهود. لاشك أنهم، بدورهم، ميتون، في أكثر الحالات. فهناك وقت يموت فيه الشهود أنفسهم من غير ما شهود. وهكذا يتكون التاريخ من 'أنفجارات' صغيرة للحياة ومن "ميتات" بلا بُدلاء. إنه قصورنا البشري في ما يخص التحول وفي ما يخص علم الدرجات. وعلى العكس من ذلك، نستطيع ان نعزو إلى إله كلاسيكي (كذا!) القدرة على رؤية ما لاحد له من الدرجات، الإله بوصفه الدليل المطلق.

(الموت، الموت الحقيقي هو حين يموت الشاهد نفسه. يقول شاتوبريان في جدته وعمة ابيه "قد اكون الرجل الوحيد الذي يعرف ،في العالم، أن أُناسا كهؤلاء قد عاشوا". أجل، ولكن منذ أن كتب شاتوبريان هذا وكتبه، على نحو حسن، نحن نعرف ذلك، أيضا، في الأقل، بالقدر الذي لا نزال نقرأ فيه.

١٤ تموز ١٩٧٧:

ولد صغير، متوتر الاعصاب ومهتاج مثل الكثيرين من الاولاد الفرنسيين الذين يتظاهرون، بسرعة، بأنهم قد كبروا، تماماً، في لباس جندي من رماة القنابل اليدوية في ملهاة موسيقية (أحمر وأبيض): لاريب إنه سيتقدم الفرقة الموسيقية.

لِمَ يصعب تحمل القلق هنا أكثر من بلريس؟ إن هذه القرية عالم، عالم طبيعي خلو من الافراط إلى الحد الذي تبدو فيه دوافع "الإحساس" في غير محلها، تماما. إنني مسرف ولهذا فانا مستثنى.

يبدو لي ان ما اتعلمه في ما يخص فرنسا في اثناء مشية في القرية أكثر مما أتعلمه في أسابيع كاملة في باريس، أو قد يكون ذلك وهما؟ أهو وهم واقعي؟ يكّون عالم الريف والقرية، المادة الخام التقليدية للواقع. فان تكون كاتبا في القرن التاسع عشر معناه ان تكتب من باريس عن مناطق الريف. فالمسافة تجعل كل شئ ذا دلالة. إنني أُمطر بوابل من 'المعلومات' في الشارع، في باريس- بلا معنى.

١٥ تموز ١٩٧٧:

ما أشد هدوء البيت، هنا في الريف، في الساعة الخامسة، عصرا،. الذباب. تؤلمني قدماي قليلا، على نحو ما آلمتني حين كنت طفلا واصبت بما دُعي الآم النمو. أو حين تنتابني النزّلَة grippe [=الأنفلونزا] الوافدة. كل شئ ساكن وهادئ ونائم. وكما هي الحال، دائما، [هناك] الوعي الحاد و[هناك] حيوية ما أملكه من "التوعك"[٩٢] (تناقض في المصطلح).

يزورني 'اكس' x ويتحدث في الغرفة المجاورة حديثا لاينتهي وأنا لا أجرؤ على غلق الباب. ليس مايزعجني هو الضوضاء ولكن مايزعجني هو ابتذال المحادثة (لو أنه تحدث، في الأقل، بلغة لاعرفها وبلغة موسيقية!). تذهلني، دائماً، مقاومة الاخرين بل هي تصعقني! فالآخر، كما أراه، لا يعرف التعب. فما يذهلني هو القدرة اللفظية،

---

[٩٢] توعك الصحة.

خاصة. قد يكون هذا هو الوقت الوحيد (في ما خلا العنف) الذي اؤمن فيه بالجنون.

١٦ تموز ١٩٧٧:

مرة أُخرى، صباح رائق بعد أيام غائمة: كذلك بهاء الجو: حرير منعش البرودة ومضئ. تنتج هذه اللحظة الفارغة (التي تخلو من المعنى) توافر الدليل وهو أنها تستحق أن تكون حيَّة. فالرحلات الصباحية القصيرة (إلى البقال والى الخباز في الوقت الذي لا تزال فيه القرية مقفرة، تقريبا) شئ لايفوتني، لإيما سبب في العالم.

تحسنت صحة أمي اليوم. إنها تجلس في الحديقة، واضعة قبعة قش كبيرة على رأسها. وهي حين تشعر بتحسن صحتها قليلا، يجذبها البيت وتملؤها الرغبة في الإسهام [بأشغاله]. فتُبعد الاشياء وتطفئ 'الفرن' في اثناء اليوم (وهو ما لا أفعله ، أبدا).

هذا اصيل يوم مشمس وعاصف. غربت الشمس قبل قليل، أُحرقت النفايات في آخر الحديقة. وكان أن أعقبَ ذلك فصل فيزياء كامل. فإذ تسلحت بعمود خيزران طويل، صرتُ أخوط أكوام الورق التي أشتعلت ببطئ. يحتاج الأمر إلى صبر. من كان يحدس إلى متى يستطيع الورق ان يقاوم النار؟ [هذا من جهة] ومن جهة أُخرى، كان الكيس الأخضر الزمردي اللون المصنوع من مادة 'لدائنيه' (كيس النفايات، ذاته) يشتعل بسرعة، من غير أن يترك أثرا. إنه يتلاشى، حرفيا. قد تصلح هذه الظاهرة، في مناسبات كثيرة إلى أن تصبح "إستعارة".

حوادث لاتصدق قرأتها في الجنوب الغربي Sud- Oues أو سمعتها من المذياع؟، لا اتذكر): تقرر، في مصر، ان يُعدم أُولئك المسلمون الذين يتحولون إلى دين جديد وفي الإتحاد السوفيتي: طُردت

ممثلة تجارة فرنسية لانها قدَمت هدية من ملابس داخلية لصديق سوفيتي [أرغب في أن] اؤلف معجما معاصرا في التعصب (الأدب، لايمكن التخلي عن فولتير Voltaire، في هذه الحالة، مادامت الشرور التي يشهد الادب عليها باقية).

١٧ تموز ١٩٧٧:

لكانما يقوّي صباح الأحد الطقس الحسن. قوتان خارجتان عن المألوف تُعّزز إحداهما الأُخرى.

لا أرى بأسا في القيام بالطبخ. فأنا أُحب ما ينطوي عليه ذلك من عمل وأجد لذة في رؤية صور الطعام المتغيرة في اثناء حدوثها توزيع الالوان والتكثيف والإنكماش والتبلور والأستقطاب... الخ). هناك شئ فيه إنحراف في ما يخص هذه 'الملحوظة'. وما لا أستطيع ان أفعل، من جهة أُخرى، وما أسئ فعله، دائما، هو النِسب والبرامج المحددة المواعيد . فأنا أُفرط في سكب الزيت خوفا من أن يحترق كل شئ. وأترك الأشياء على النار أطول مما ينبغي لها خوفا من أنها لاتنطبخ، تماما. وبإختصار فانا خائف لأنني لا أعرف (الكم والمدة). ولذلك [الجأ إلى] أمان "الشفرة" (وهو نوع من المعرفة المضمونة): فأفضل طبخ الرز على طبخ البطاطا لانني أعرف ان ذلك يحتاج إلى سبع عشرة دقيقة. ويبهجني هذا الرقم بقدر مايكون دقيقا (إلى الحد الذي يكون فيه محالا). فسيبدو الرقم المُدوّر مفتعلا. ولكي أكون متيقنا، على وجه التحديد، فإنني أضيف إليه.

١٨ تموز ١٩٧٧:

عيد ميلاد أُمي. كل مايمكنني ان أُقدمَه لها هو برعم وردة [أقطفه] من الحديقة. إنه الشئ الوحيد، في الأقل، وأول شئ، [أُقدمه لها] منذ ان جئنا إلى هذا المكان. (م) قادمة هذه الليلة للعشاء وستطبخ العشاء ذاته، [العشاء الذي يتكون] من حساء عُجّة البيض ('=أُمليت') المفلفل' وستجلب معها 'شامبين' و كعكا محلى باللوز من بيري هوراد Peyrehorade. وقد أرسلت مدام ل. أزهاراً من حديقتها أوصلتها أحدى بناتها.

حالات المزاج، في أشدها، إحساس شوماني (نسبة إلى شومان): سلسلة مقطوعة من دوافع تتناقض وموج من القلق وتصور الأسوأ وشعور كبير بالنشاط في غير وقته. تجلت السعادة في لب القلق في هذا الصباح. الطقس (رائع، تماما، وخفيف وجاف، تماما) والموسيقى (هيدن) Hay□n وقهوة وسيكار وقلم حسن وضوضاء منزلية (الذات البشرية بوصفها نزوة: هذا الإنقطاع يخيف ويُرهق.

١٩ تموز ١٩٧٧:

أتوقف في الكنيسة بالصباح، باكرا،- وأنا أعود بالحليب لأتطلّع من حولي. لقد أُعيد بناؤها على وفق أُنموذج النظرة الجديدة الموصوفة وهي، الآن، لا تشبه شيئا بقدر ماتشبه مؤسسة بروتستانتية (الأروقة الخشبية، وحدها، تشير إلى تقليد باسكي Basque): ليس هناك من 'ايقونة' وقد تحول المذبح إلى منضدة متواضعة. وليس هناك من شمعة، طبعا. شئء سيئ أليس كذلك؟

أغفو على سريري في ما يقرب من الساعة السادسة، مساءا. النافذة مفتوحة، تماما، وقد أنقشع، الآن، اليوم الرمادي. أحس نشوة معينة

تطفو. فكل شئ سائل ومشبع بالهواء ويمكن شربه (إنني أشرب الهواء واللحظة والحديقة) ولأنه يحدث أنني اقرأ سزوكي Suzuki، يبدو لي أنني قريب، تماما، من الحالة التي تدعوها زين[٩٣] Zen، سابي sabi أو، ثانية، (لأنني أقرأ 'بلانشو' Blanchot، أيضا) قريب، تماما، من "الارهاق المائع" الذي يتحدث عنه بلا نشو في ما يتصل ببروست.

٢١ تموز ١٩٧٧:

شئ من قدائد لحم خنزير وبصل وزعتر... الخ. الرائحة رائعة إذ تغلي (هذه الاشياء) برفق. ما هذا الأريج بأريج طعام وهو يقدم على المائدة. فهناك رائحة لما يؤكل ورائحة لما يهئ (وهي "ملحوظة" [أُقدمها] لعلم تعدد الألوان "Sience of Motley" أو "الدايفورولوجي" Diaphorology علم التعرق [الذي يُستحث صناعياً]).

٢٢ تموز ١٩٧٧:

مشروع فريد، في ما يبدو، [أستمر] بضع سنين وهو أن أستكشف غبائي الشخصي أو، ما هو أفضل من ذلك، أن أعبر عنه وأن أجعله موضوع كتبي. فأكون قد عبّرت بهذه الوسيلة عن غبائي "الأناني" وعن غباء عشيقتي. وهناك يبقى نوع ثالث، علي أن أضعه على الورق أاي عليَّ أن أكتبه] يوما ما: الغباء السياسي. فرأيي في الأحداث من الناحية السياسية (وأنا لا أُخفق في أن أفكر في شئ ما)، شئ يتصف بالغباء، من يوم إلى يوم. إنه غباء علي أن أتفوه به، الآن، في الكتاب الثالث من هذه الثلاثية الصغيرة:[الكتاب الذي هو] نوع من 'اليوميات' السياسية.

---

[٩٣] طائفة بوذية [يابانية] تهدف للتبصر بالسليقة، تاملا.

يحتاج الأمر إلى شجاعة هائلة غير أنه قد يطرد هذا الخليط من السأم والخوف وهذا السخط الذي يكّونه لي السياسي (أو، ماهو أحرى، السياسة).

"أنا" أصعب في كتابتها من قراءتها.

البارحة في متجر "الركن الصغير" Anglet في "كازينو" Casino سحرني وسحر "أي.أيم" .E.M هذا المعبد البابلي للتجارة. إنه، حقاء، العجل الذهبي. [فهناك] أكوام "الثروة" (الرخيصة) وتجمع الفصائل، ("المصنفة بحسب أنماطها") وسفينة نوح من الاشياء (بدءا "بالقواقيب" السويدية وإنتهاءا بالباذنجان السويدي) وعربات مفترسة تكدست. أقتنعنا، فجاة، ان الناس سيشترون أي شئ، (كما أفعل انا نفسي). فكل عربة، وهي تقف أمام ماكنة تسجيل مايدفع من نقد، مركبة هوس كثير، لا حياء لها ومركبة دوافع وكثير من الانحراف والرغبات المُلحة. واضح، [ونحن] نجابه عربة تمر مزهوة من أمامنا، أن لا حاجة إلى شراء البيتزا المغلفة (بالسيلوفين)[٩٤] التي كانت تستقر هناك.

أود ان أقرأ (إن كان هناك مثل هذا الشئ) تأريخ المخازن. ماذا حدث قبل زولا Zola وسعادة السيدات Le Bonheur des dames.

٥ آب ١٩٧٧:

كنت مستمرا في قراءة الحرب والسلام [لتستوي]، إنتابتني عاطفة عنيفة وأنا أقرا موت الامير العجوز بولكونسكي Bolkonsky وكلماته الأخيرة، الكلمات التي تفيض رقة إلى إبنته ("عزيزتي وصديقتي") [وأقرأ] تردد الاميرة في إلا تقلقة الليلة الماضية في حين كان هو يناديها،

---

[٩٤] مادة رقيقة وشفافة تشبه الورق.

وشعور ماري Marie بالذنب لإنها أرادت، لحظة، أن يموت أبوها وهي تتوقع أنها ستكسب بذلك حريتها. كل هذا والكثير من هذه الرقة وحدة المشاعر في زحمة أكثر الشجار فجاجة ووصول الفرنسيين والحاجة إلى الرحيل، الخ.

للأدب تأثير صدق أشد عنفا من تأثير الدين [كذا!]. لا أعني، بذلك، إلا أن الأدب يشبه الدين [كذا!] ولكن في عدد كوينزين Quinzaine [خمسة عشر] لهذا الأسبوع، يعلن لاكاسا L'acassin، على نحو قاطع: "ماعاد الأدب موجودا إلا في الكتب المدرسية". وبذلك أطرد بأسم سلسلة الرسوم الهازلة.

١٣ آب ١٩٧٧:

الطقس هذا الصباح، في ما يقرب من الساعة الثامنة، رائع. هناك مايدفعني إلى أن أُجرب دراجة م لكي أذهب إلى محل بيع الخبز. لم أركب دراجة منذ أن كنت طفلا. ألفى جسمي هذه المسألة غريبة وصعبة، تماما. وكنت خائفا (من ركوب الدراجة ومن النزول منها) . أخبرت الخباز بهذا كله – كنت أُغادر المحل وأنا أُحاول العودة إلى ركوب دراجتي، سقطت منها، طبعاً. والآن، تركت نفسي، بالفطرة، تسرف في سقوطها وأرجلي بالهواء، في أسخف وضع متخيل. ثم فهمت أن هذا السخف هو الذي أنقذني (من إيذاء نفسي كثيراً). صحِبتُ سقوطي وبذلك حولت نفسي إلى مشهد. لقد جعلت من نفسي شيئا يبعث على السخرية ولكنني، بذلك، قلّلت تاثير ذلك [السقوط].

وأصبحت، فجأة، مسألة كوني عصرياً أم لا، مسألة لا أعبا بها. (... وكالرجل الأعمى الذي يتلمس إصبعه طريقه على نص الحياة فيميز، هنا وهناك، "ماقيل"..).

باريس ٢٥ نيسان ١٩٧٩:
أمســـية عقيــــمة:

أمسِ ركضت كيما الحق 'بالباص' المرقم ٥٨ في ما يقرب من الساعة السابعة مساء، تحت مطر بارد في ربيع رديء. والغريب أنه لم يكن في 'الباص' سوى الشيوخ. وكان إثنان من هؤلاء يتحدثان بصوت عال عن تاريخ ما للحرب (أي حرب؟ لايمكنك أن تعرف المزيد). كان الرجل يقول مستحسنا: "فقدان المسافة يعني فقدان مظهر الأشياء.. لاشئ غير تفصيل كثير". نزلت من 'الباص' في منطقة الجسر التاسع Pont Neuf ولإنني كنت مبكرا، فقد تباطأت قليلا في سيري على رصيف المراطة [نقاعة الدبغ] Quai de la Mégisserie. وكان العمال يكدسون، بوحشية، وهم يرتدون ثيابهم الزرقاء الواقية، (يمكنني أن اشم ما يدفع لهم من أجر قليل)، أقفاصا كبيرة وضعت على شاحنات حمل خفيضة كان البط والحمام (لطيور، جميعا، غبية، تماما) يرفرف فيها، فزعا، وهو يميل، أكواما، من جانب إلى آخر. كانت الحوانيت مغلقة ورأيت، من خلال الباب، جروين [كلبين صغيرين] كان أحدهما يضايق الآخر وهو يداعبه، الأمر الذي جعل الآخر يستمر في صده، على نحو بشري، تماماً. إشتقت، مرة أُخرى، إلى أن يكون لي كلب. كان ممكناً أن أشتري هذا الكلب (وهو نوع من كلب صيد صغيرfox terrier) الذي كان مهتاجا فاظهر ذلك في صورة غير مكترثة ولكنها غير متعالية. وكان هناك، أيضا، نبات وآنية من فخار فيها أعشاب بيتية معروضة للبيع. رأيت نفسي (متلهفا وفزعا) أتمون من كل ذلك قبل عودتي إلى "يو" u حيث سأستقر هناك إلى الأبد، ولا أجئ إلى باريس إلا "للشغل" والتسوق. ومشيت، بعد ذلك، في شارع بودونيه Boudonnais المهجور والمنحوس وسألني سائق عن مكان ب. هــ. ف. B.H.V وما

هو غريب غرابة كافية أن السائق لم يكن يعرف، في ما يبدو، إلا الحروف التي تختصر الأسم ولم يكن لديه فكرة عن موقع فندق "المدينة" Hôtel de Ville، بل عما هو. شعرت بخيبة أمل عند صالة "المازق" ('المتداعية') Galerie de l' Impasse، لا بسبب صور د. ب D.B. (الفوتوغرافية) (صور النوافذ والستائر الزرقاء التي صورتها كاميرا من نوع بولارويد Polaroid) بل بسبب جو الافتتاح البارد. لم يكن هناك "و." 'W' (" ربما لايزال في امريكا" كما لم يكن هناك "ر" 'R' (لقد نسيت فقد تشاجرا). قالت د. س. D.S لي وهي جميلة ومروعة: "لطيفة هذه الصور أليست كذلك؟" "اجل، لطيفة، تماما". (وأضفت هامسا. " ولكنها متباعدة، فليس هناك مايكفي منها، هنا". كل ذلك مشج، على نحو يكفي. ومنذ ذلك الحين ولأنني كبرت، أجد مزيدا من الشجاعة لكي أفعل ما أُريد. وانصرفت، بعد ذلك، من غير إذن، بعد جولة سريعة وثانية في الغرفة (فالتحديق أكثر من ذلك لم يكن ينفعني). وأنغمست في مرح صاخب وعقيم، متحولا من 'باص' إلى 'باص' ومن بيت للسينما إلى آخر. كنت متجمدا وكنت خائفا من ان يصيبني إلتهاب 'القصيبات' (لقد حدث هذا لي، بضع مرات). وأخيرا، أحسست الدفء قليلا، في [مطعم] "الفلور" Flore وطلبت ببيضاً وقدحاً من خمرة بوردو. كان هذا يوما رديئا، تماما: فهناك جمهور متعجرف، لا طعم له ولم يكن هناك من وجه يمتع المرء ويجعله يسرف في تخيله أو تأمله، في الأقل. فقد دفعني إخفاق الأمسية المحزن إلى أن أبدأ، أخيرا، إصلاح حياتي، الأمر الذي كان يراود ذهني زمنا طويلا. وما هذه "لملحوظة" الأولى إلا أثر منه.

(عند إعادة قراءتي: أعطتني هذه الكلمات القليلة لذة بينة: فقد أثارت، في ما يخلب اللب، أحاسيس ذلك المساء، ولكن على نحو غريب، وأنا أتأمل ذلك، فإن أفضل ما تذكرته، هو مالم يكن مكتوبا، أي

فجوة الترميز: اللون الرمادي، مثلا، لشارع ريفولي rue de Rivoli حين كنت انتظر 'الباص'. لافائدة من محاولة وصفه، الآن، على كل حال، والإ سأفقده ثانية، بدلا من فقدان ما أُخرس من إحساس آخر وهلم جرا، لكأنما يحدث "الإنبعاث" دائما، في صحبة الشئ الذي يُعبِّر عنه: [ألا وهو] 'دور' الطيف، 'دور' الظل.

ولكنني إذ أُعيد قراءة هاتين الجزئيتين كثيرا، لاينبئني شئ بأنهما مما يمكن نشره وليس هناك ماينبئني، من جهة أُخرى، أنهما ليسا كذلك، وهو أمر يثير مشكلة تتجاوزني وهي مشكلة "إمكان النشر" وهي مشكلة [لا تتمثل في]: أ حسن العمل أم رديء؟ (وهي صيغة يضفيها كل مؤلف على سؤاله) وإنما في: أقابل العمل للنشر أم لا؟ والسؤال لايخص الناشر وحده. يتحول الشك، فهو ينزلق، الآن، من طبيعة النص إلى صورته. إنني أُثير لنفسي مسألة النص من وجهة نظر الآخر. والآخر هو ليس الجمهور هنا أو أي جمهور محدد (وهذه مسألة تخص الناشر)، وإنما هو من سيقرأني وقد وقع في شرك صلة ثنائية وشخصية، شيئا ما. وباختصار، فأنا أتخيل صفحات 'يومياتي' توضع أمام "من أنظر إليه" أو يلفها صمت"من أتحدث إليه". أفليس هذا هو موقف كل نص؟- كلا. فالنص مجهول أو أنتجه، في الأقل، ضرب من إسم حرب nom de guerre الذي هو أسم المؤلف.وليس هذا الأمر صحيحا، إطلاقا، في ما يخص 'اليوميات' (حتى وإن كان "الأنا" فيها إسما زائفا) 'فاليوميات' "خطاب" (أي ضرب من الكلمة المكتوبة بحسب "شفرة" معينة) وليست نصا. والسؤال الذي أُثيره لنفسي: "أعلّي أن أكتُب 'يوميات'؟" يمدّه في ذهني، من فوره، جواب مقذع: من يعنيه الأمر؟ أو، أكثر، [في ما يخص] التحليل النفسي، "إنها معضلتك".

وكل ما بقي مما أفعل هو تحليل أسباب شكي. فَلِمَ أرتاب في كتابة 'اليوميات'، من وجهة نظر الصورة Image؟ أعتقد أن السبب [يكمن في] أن هذه الكتابة، لكأنما أُصيبت، كما أرى، بمرض ماكر ذي أوصاف ضارة، مرض مخادع ومخيِّب للآمال، كما سأحاول القول.

فلا تطابق 'اليوميات' مهمة ما وليس هذه الكلمة بالمضحكة. فأعمال الأدب لمن كتبها، بدءا من دانتي Dante وإنتهاءا بمالارميه وبروست وسارتر، كان فيها ولايزال شئ من غاية إجتماعية ولاهوتية وأسطورية وجمالية وأخلاقية. والكتاب ["وهو شئ] "معماري" متعمد" مطلوب منه أن يُعيد إنتاج نظام عالم. أرى أنه يتضمن، دائما، فلسفة أحادية[٩٥]. فلا تستطيع 'اليوميات' ان تبلغ منزلة الكتاب (كتاب العمل الأدبي). فهي لاشئ سوى دفتر لجمع الصور (= البوم) Album. إذا ما تبنينا تمييز مالارميه Mallarmé (إن حياة جيد هي "العمل" وليست 'يومياته'). فليس 'الألبوم' مجموعة وريقات تقبل أن تحل إحداها محل الأخرى حسب، (بل إن هذا لايفيد شيئا) وإنما وريقات، قبل كل شئ، قابلة للكبح، على نحو لاينتهي. فإذ أُعيد قراءة 'يومياتي'، أستطيع أن 'أشطب'[٩٦] (قيدا)[٩٧] بعد آخر إلى أن أصل إلى محق (الألبوم) كله. وعذري في ذلك أنني لا أُحب هذا "القيد". هذه طريقة غروشو Groucho وشيكو ماركس Chico Marx اللذين كانا يقرآن بصوت عال، ويمزقان كل جملة من جمل "العقد"، الذي يهدف لإلزامهما، تمزيقا كاملا. ولكن ألا ينظر المرء إلى 'اليوميات'، حقا، ويمارسها بوصفها صورة تعبر، أساسا، عن إفتقار

---

[٩٥] القول بأن هناك مبدأً غائياً واحداً والقول بأن الحقيقة كُلٌ عضوي واحد.

[٩٦] يشطب: يزيل بوضع علامة × على الشئ.

[٩٧] القيد هو مادة مدونة في كتاب أو قائمة.

العالم اللب، عن العالم بوصفه شيئا لا جوهر له. ولهذا يجب أن يكون العالم، لا أن أكون، مادة 'اليوميات'، وإلا فما يقال نوع من أنانية تضرب حجابا بين العالم والكتابة. فمهما أفعل، فإنني أصبح متسقا ومجابها عالَما غير متسق. فكيف أُعنى 'بيوميات' من غير أنانية؟ ذلك، على وجه الدقة، هو السؤال الذي يمنعني من كتابة 'اليوميات' [لأنني لا أملك غير مايكفي من الأنانية، على وجه الدقة].

لاتكون 'اليوميات' جوهرية، فلا تكون هناك حاجة أليها. وكذلك، لا أستطيع أن "أستثمر" ماعندي في 'اليوميات' كما أفعل في عمل فريد وضخم، تمليه علي رغبة لاتقبل النقاش .فتعني كتابة 'اليوميات' المنظمة، وهي وظيفة يومية تشبه الوظائف الفزيولوجية الأُخرى، تعني في ما تعنيه، ضمنا، لذة وراحة ولكنها لاتعني عاطفة. إنه هوس صغير للكتابة تتلاشى الحاجة إليه في المسار الذي يقود مما ينتج من 'قيد' إلى مايُعاد قراءته. "لم أجد ما كتبته، حتى الآن ذا قيمة، على نحو معين ولم أجده يستحق، بجلاء، ان يُنبذ" (كافكا) Kafka. وفي ما يشبه مادة إنحراف تخضع (في ما قيل لي) إلى [عبارة] "أجل ولكن"، أعرف أن نصي عقيم ولكنني لا أستطيع، في الوقت عينه، (بسبب الدافع نفسه) أن أنتزع نفسي من أن تؤمن بأنه هناك.

'اليوميات' غير جوهرية وغير واثقة، وهي أيضا، غير جديرة بالتصديق. لا أعني بهذا إن من يعَّبر عن نفسه في 'يومياته' غير مخلص وإنما أعني إنه لايمكَن استعارة صورتها نفسها إلا من صورة سابقة وساكنة، لايمكن تدميرها (تلك التي تتصل، على وجه الدقة، "باليوميات" التي تتسم بالإلفة). فإذ أكتب يومياتي، تحكمني الحالة بالتظاهر، بتظاهر مزدوج، في الواقع، لان كل عاطفة هي نسخة من العاطفة ذاتها التي قرأها المرء في مكان ما. فإن تصف مزاجا في ما "شُفر" من لغة

مجموعة الأمزجة هو أن تستنسخ ما أُستنُسخ. فالنص سيكون نسخة، الآن، حتى وإن كان "أصيلا" ويكون، بقوة كذلك، إن كان مألوفا ومتآكلا وباليا. "يجب أن يؤسس الكاتب نفسه في النص بجهوده وبما يداعبه من كثير من وحش التنين أو بحيوية معينة، بوصفه ممثلا فكها" (مالارميه) Mallarmé، ما أشدها من مفارقة فبإنتقائي أكثر صور الكتابة "مباشرة" و"تلقائية"، أجد نفسي أخرق الممثلين الهواة. (ولم لا؟ أفليس هناك لحظات "تاريخية" يكون فيها المرء ممثلا هاويا؟ بممارسة، إلى أقصى مايمكن، صورة كتابة عُتقَت، أفلا أقول إنني أُحب الأدب وإنني أُحبه على نحو يعذب، في اللحظة ذاتها التي يموت فيها؟ احبه، وإذن، أُحاكيه- ولكن ليس بلا عُقَد، على وجه الدقة).

كل ذلك يعني، تقريبا، الشئ نفسه وهو أن أسوأ عذاب، حين أُحاول أن أُدوّن 'يوميات'، هو زعزعة إجتهادي؟ بل هو إنحدار قوس هذه الزعزعة على نحو لا يتوقف. أشار كافكا، في 'اليوميات'، إلى أن المرء يميز، دائما، غياب قيمة الترميز في وقت متاخر، أكثر مما ينبغي له، فكيف يُحوّل، مايكتب، بإتقاد شديد، (مزهوا بذلك) إلى طبق طعام لطيف وبارد؟ هذا التبديد وهذا النقصان هو الذي يكّون إضطراب 'اليوميات'. [نورد]، مرة أُخرى، مالارميه (الذي لم يُعن، فضلا عن ذلك، بتدوين 'يوميات'). " أو خليق أن يصبح الحشو مثل ذلك على شرط أن يكون مكشوفاً ومقنعاً ومتأملاً وصادقاً حين يسره المرء، همسا". وكما في تلك الحكاية الخيالية ["المعروفة"]، فالأزهار التي تسقط من فمي تتحول إلى ضفادع بتإثير لعنة أو بتأثير قوة شريرة. "حين أقول شيئا ما، فهذا الشئ يفقد، من فوره، وعلى نحو نهائي، أهميته. وحين أكتبه هنا، فهو يفقدها، أيضا، غير أنه يكسب أهمية أُخرى، أحيانا" (كافكا). والمشكلة التي تخص 'اليوميات' هي ان هذه الأهمية الثانوية، التي تحررها الكتابة،

ليست موكدة. وليس موكداً أن 'اليوميات' تعافي الكلمة وتمنحها مقاومة المعدن الجديد. الكتابة، طبعا، ذلك النشاط الغريب، حقا (لم يسيطر عليها التحليل النفسي، حتى الآن، إلا قليلا، فاهما إياها، بصعوبة)، النشاط الذي يأسر، بإعجاز، نزف ذخيرة – الصورة، التي يكون الكلام في ما يخصها، بخارها القوي والمثير للشفقة: ولكن، على وجه الدقة، أتكون 'اليوميات' 'كتابة' وإن "أُحسن كتابتها" "؟ إنها تكافح وتنتفخ وتتيبس. أفانا كبير مثل النص؟ أبداً. بل أنت لاتقترب من ذلك. ومن هنا [يأتي] التأثير المحزن: (فالشئ) مقبول حين أكتب، ومخيِّب الآمال حين أُعيد قراءته.

من حيث الجوهر، يحدد، أساسا، كل هذا الإخفاق والضعف، بوضوح تام، خللاً معيناً في الموضوع. وهذا الخلل وجودي. فما تسلم به 'اليوميات' ليس سؤالاً مأساويا، أي ليس سؤال الأنسان المجنون: "من أنا؟" وإنما السؤال الهازل، سؤال الأنسان الذاهل. "أ أنا"؟ إنه هازل أو هو ممثل هازل– ذلكم هو كاتب 'اليوميات'.

وبكلمات أخرى، أنا لا أهرب، أبدا، من نفسي. فإن كنت لا أهرب، أبدا، من نفسي وإن كنت لا أستطيع أن أُحدد قيمة 'اليوميات' فالسبب هو لأن منزلتها الأدبية تنزلق من خلال أصابعي: فأنا أشعر بها، من جهة، بوساطة سهولتها وبطلانها، بوصفها لاتتعدى مايهمله النص، أي إنها صورته التي لم تتكون ولم تتطور ولم تنضج، ولكنها، من جهة أُخرى، نفاية نص حقيقية، على الرغم من ذلك، لأن فيها عذابه الجوهري. إنني أرى هذا العذاب مكوناً في هذا: الأدب شئ بلا براهين. ويجب أن يُفهم بهذا أنه لا يستطيع أن يُبرهن على مايقول بل و على أن ذلك يستحق جهد قوله، أيضا. وتحقق هذه الحالة الفّضة (يسميها كافكا اللعب واليأس) مالها من برحاء في 'اليوميات'، غير أن كل شئ يستدير من حوله عند هذه النقطة فمن كونه عقيما في البرهنة، وهو مايخرجه من سماء

المنطق الصافية، ينتزع النص مرونة هي جوهره، في معنى من المعاني، يملكها بوصفها شيئا يخصه وحده. فكافكا- الذي قد تكون 'يومياته' 'اليوميات' الوحيدة التي يمكن ان يقرأها المرء بلا إقلاق، يعبر، إلى حدود الكمال، عن هذا الإدعاء المزدوج للأدب، [ألا وهو] الدقة والتفاهة. "... كنت أُفكر في الآمال التي كونتها [أنا] مدى الحياة والأمل الذي بدا أهمها أو أشدها تأثيراً هو رغبة في كسب سبيل لرؤية الحياة (وما يتصل بذلك من القدرة، بوساطة الكتابة، على إقناع الاخرين) تبقي فيها الحياة ماهو ثقيل من حركتها، ارتفاعا وانخفاضا، ولكنها تُعرّف، في الوقت نفسه، وبوضوح لايقل عن ذلك روعة، بكونها 'لاشئ' وبكونها حلما [و] حالة منجرفة". أجل، تلك، على وجه الدقة، "ماهية" 'اليوميات' المثالية: إيقاع (إرتفاع وهبوط 'وتمطمط') وفخ في أوآن واحد (لا أستطيع أن التحق بصورتي): إنها، بإختصار، كتابة تنبئ بحقيقة الفخ وتضمن هذه الحقيقة بأشد الأنشطة 'شكلانية'، [ألا وهو] الإيقاع. وعلينا، بلا شك، مستندين إلى ذلك، أن نستنتج أنني أستطيع أن أنقذ 'اليوميات' على شرط واحد وهو أن أُجهدها، حتى الموت، إلى نهاية إستنفاد مسرف، مثل نص مستحيل، فعلاً، إجهاداً حين ينتهي يكون ممكنا، حقا، لا تشبه أن 'اليوميات' التي تدون على هذا النحو، بعد هذا، 'اليوميات'، إطلاقا.

٤. أضاءة:

١,٤: رولان بارت[٩٨] كاتب المقالات Roland Barthes:

درس بارت الذي ولد عام ١٩١٥ الأدب الفرنسي والكلاسيكي في جامعة باريس. كما درس اللغة الفرنسية في جامعة رومانيا ومصر قبل ان يلتحق بالمركز الوطني للبحث العلمي Centre National de la Recherche Sientifique ليعمل في حقلي علم الإجتماع وعلم اللغة.

بدأ بارت عام ١٩٤٧ بنشر عدد من المقالات النقدية التي مونت أساس كتابه الأول في النقد الكتابة في درجة الصفر Le Degré Zéro de l'écriture (ظهرت النسخة لهذا الكتاب عام ١٩٥٣، كما ظهرت النسخة الإنجليزية له عام ١٩٤٧). وقد نشر بارت، لاحقاً، كتباً ومقلات عن الرواية الفرنسية الجديدة وعلم الإشارة semiology [نظرية علم الإشارة هي من إختصاص بارت بصفته مدير الدراسات في المدرسة التطبيقية العليا Ecole Pratique de Hautes Etudes. كما ظهرت النسخو الفرنسية لكتابه عناصر علم الإشارة Elements de Semiologie عام ١٩٦٤ والنسخة الإنجليزية عام ١٩٦٧.

"علم الإشارة"، كما يراه بارت، هو تطوير لعلم اللغة الذي تبناه كل من سوسير Saussure وجاكوبن Jakobson وهو، كذلك، العلم الذي أثر في ليفي شتراوس Lévi-Strauss عالم الأنثروبولوجيا.

- [٩٨] لوج، ديفد، (محرر) النقد الأدبي للقرن العشرين- مختارات أدبية (مجموعة لونغمان المحدودة، لندن، ١٩٧١، الصفحة ٦٤٦.
- دي بواديفر، بيار، معجم الأدب المعاصر (ترجمة بهيج عثمان) منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٨)، الصفحات ١٩٤٩-١٩٥١.
- سيلدن رامان، ممارسة النظرية وقراءة الأدب: مقدمة (هارفستر ويت شيف، نيويورك، لندن، تورونتو، سدني وطوكيو، ١٩٨٩) الصفحات ١١١-١١٢.

وفي ما هو لافت للنظر، تنوع كتابات بارت. فقد نشر مشيليه بقلمه (١٩٥٤) وميثولوجيا (١٩٥٧) ومقالات أُخرى مثل "التحميل البنيوي" و"الأسطورة اليوم" (١٩٥٦) و "جيد ويومياته" (١٩٥٢) و"العالم بوصفه شيئاً" (١٩٥٣) و"مسرح بودلير" (١٩٥٤) و"سيدة كاميليا" (١٩٥٦) و "آخر كاتب سعيد" [=فولتير] (١٩٥٨) و"في راسين" (١٩٦٠) و"الرسالة الفوتوغرافية" (١٩٦١)...الخ. ونشر عام ١٩٦٣ مقالة مهمة عنوانها "النقد بوصفه لغة"، في العدد الثاني من إصدارات خاصة للملحق الأدبي بجريدة التايمز The Times Literary Supplement. لقد دُعي لهذه الإصدارات نقاد مميزون ، أوربيون وأمريكان ليفصحوا عن مواقفهم الفكرية . وقد جُمعت هذه المقالات ، بعدئذٍ، في كتاب عنوانه اللحظة النقدية The Critical Moment ظهر عام ١٩٦٤. يعني هذا التفصيل أن بارت ينتمي إلى الحركة الفكرية التي تتصدى لمعالجة أكثر من حقل دراسي وهي حركة ترتبط بفرنسا، خاصة.

يرى بارت أن عزلة الكاتب وذاتيته متوقفتان على المجتمع الذي يعيش فيه ويؤثر في فنه. لقد شغل بارت بدراسة المؤلفات التي تؤيد افكاره الجديدة وإستشهد بها في مقالاته. وقد أدرك أن ما يميز بلزاك عن فلوبير هو أنهما ممثلان مدرستين.

تتجلى أهمية بارت في أنه طرح على الأُدباء الملتزمين أسئلة كانوا يرغبون في تجنبها وانبرى القليون لدحض شخص حاذق في قلمه وأخفقوا في ذلك إخفاقاً بيناً. ولكن لا يتحدث بارت، في نهاية الأمر، إلا عم مثيولوجيا الحياة الفرنسية اليومية ، محاولاً إزالة غموضها وهو عمل بعيد عن الأدب، غير أنه إستطاع أن يستنتج من هذه المثيولوجيا دلالات معرفية بارعة تخص عالمنا، عالم اليوم.

وفي ما يخص النقد، يستطيع المرء، إذا أمعن النظر في ما كتب بارت، ان يتبين السبيل التي جابه بها بارت، المزاعم المألوفة للنقد الأنكلو-أمريكي. فقد أنكر بارت ما كان يُقال من أن النقد يُعنى بالحقيقة. وأوضح، على نحو منطقي وحاذق، إن النقد لا يكمن في إكتشاف شئ لم يدرك، سابأ، في العمل الأدبي، بل يكمن في إخفاء لغة الفنان ولغة الناقد أو توافقهما، مؤكداً أن النقد، في ما يشبه المنطق، هو، أخيرا، تكرار للمعنى. كل هذه الآراء زعزعت، على نحو عميق، المزاعم التي تبناها، آنذاك، النقد الأدبي في فرنسا وخارجها. وعلى أساس من هذا، إحتل بارت موقعاً فكرياً فريداً لا يستطيع أن يحتله أو أن ينافسه عليه.

٢,٤: سوزن سانتاغ[٩٩] (١٩١٤-) محررة كتابات مختارة من رولان بارت:

ولدت سوزن سانتاغ في أريزونا، غير إنها أرتبطت، على نحو محدد، بالمشهد الفكري والفني لنيويورك. نالت الشهرة، في واقع الأمر، عام ١٩٦٤، حين نشرت مقالها "ملحوظات عن المعسكر" في المجلة الباريسية Parisian Review . وبطريقة مألوفة، التقط الأعلام الجماهيري هذه المقالة وإستغلها. وقد عرّفت الانسة سونتاغ "المعسكر" camp لا بوصفه نوعا من الفن بل بوصفه من الاستهلاك الفني الذي حول الفن الردئ، تقليديا (مثل "الوصيف" Batman[جندي يخدم ضابطاً بريطانياً]) إلى مصدر لذة رفيعة متجاهل نوايا هذا الفن الردئ وبالاستمتاع بإسلوبه. هذا النوع من التوجه الفني ينتسب إلى الفن الشعبي pop art وإلى الأحداث والسينما الخفية [السرية] undergroun

---

[٩٩] لوج، دبفد، "سوزن سونتاغ"، ١٩٧١، الصفحة ٦٥٢.

movies. لقد شهدت الستينات إزدهاراً قويا للفن الطليعي avant-garde في أمريكا وكانت سوزن سونتاغ واحدة من أكثر المدافعين البارعين والمؤثرين في ما يخص هذا الفن، معلنة موت الثقافة الأدبية التقليدية "النخبوية" élitist وكانت تملك إحساس من برع في هذه الثقافة.نشرت الآنسة سونتاغ، كذلك، بعد مجموعتها الاولى من المقالات التي نُشرت في أمريكا، مجموعة أُخرى من المقالات عنوانها أساليب الإرادة الراديكالية Styles of Radical Will، نيويورك، ١٩٦٩).

٣,٤ أسماء لامعة تتكرر في مقالات رولان بارت:

- **برتولت بريخت**[١٠٠] (١٨٩٨-١٩٥٦) Bertolt Brecht:

مرت حياة بريخت ثلاث مراحل بسبب ما أُجبر عليه من نفي من وطنه المانيا في أثناء حكم هتلر. فقد كان في ألمانيا من عام ١٨٩٨، (عام ولادته) حتى عام ١٩٣٣ الذي شهد هروبه من بلده. وكان منفيا يجوب إجتماعاً متنوعة في العالم من عام ١٩٣٣، إلى سويسرا، أولاً، ثم إلى برلين. أب لأبنتين هما هان Hanne وبارباره Barbara وولد ستيفن Stefan وأسمه الكامل أُجين برثولد فريدرك بريخت Eugen Berthold Friedrich Brecht. ولد في أوكزبرغ Augsburg حين كان أبوه 'مختدماً' ليصبح، بعدئذ، مديراً لمصنه ورق هيندل Haindle. قرب من أن يُطرد من مدرسة أوكزبرغ النحوية لإتخاذ موقفاً "لاوطنياً" حين كتب مقالاً تهكماً عنوانه "إنه لشئ عذب ومشرف أن يموت المرء من أجل وطنه". حاول عام ١٩٢١، أن يجعل من نفسه أمرءاً مشهوراً

---

[١٠٠] بريخت، بيرتولت، <u>الأم شجاعة وبنوها</u> (ميثوين، لندن، ١٩٨٣) الصفحات ٥-٩.

لفي الأوساط الأدبية في برلين و انتهت به محاولته إلى المستشفى وهو يعاني سوء التغذية. وقادته صداقته الجديدة مع المسرحي ارنولت برونن Arnolt Bronnen إلى تغيير هجاء إسمه إلى بيرتلت Bertlt أو برت Bert . عام ١٩٤٧، ذهب بريخت وزوجته الثانية، النمساوية هيلين ويغل Helene Weigel (تزوجها عام ١٩٢٩ بعد طلاقه ماريان زووف Marianne Zoff، تاركين أبنهما الأمريكي الجنسية في الولايات المتحدة. وأُنتخب بريخت عام ١٩٥٣ رئيساً للقسم الألماني لنادي العلم. مات في زيارة إلى لندن عام ١٩٥٦، اثر نوبة قلبية، حيث لقيت ثلاثة من مسرحياته إستحسان الجمهور في المملكة المتحدة. هذه المسرحيات هي الأُم شجاعة وأولادها Mother Courage and her Children، دائرة الطباشير القوقازية The Caucasan Chalk Circle (كُتبت عام ١٩٤٣) و أبواق وطبول Trumpets and Drums.

كتب بريخت في مواضيع محرمة منها، مثلاً، الجنسية الفوضوية anarchic sexuality، كتب مسرحية طبول في الليل (١٩١٩) Drums in the Night و نشر في غابات المدن عام ١٩٢٣، كما عُرضت مسرحيته رجل يساوي رجلاً عام ١٩٢٦ Man Equals Man .له مسرحيتان لأول مرة، عام ١٩٣٠، الأولى تعليمية عنوانها الإجراءات المتخذة The Measures Taken و الأُخرى صعود مدينة ماهوكوني وأفولها The Rise and Fall of the City Mahogonny وهي أوبرا كتب كلماتها بريخت واثارت حفيظة النازيين. بعد ذلك بعامين، منعت الرقابة فلمه الوحيد كيوبل وامب Kuble Wampe. انهى، عام ١٩٣٨، كتابه حياة غاليلو Life of Galileo والخوف والتعاسة من الرايخ الثالث Fear and Misery of

the Third Reich. أنهى، كذلك، عام ١٩٣٩ كتابه الأُم شجاعة وأولادها Mother Courage and her Childern، أشهر اعماله المسرحية. وعام ١٩٤١ شخص سوشوان الطيب The Good Person of Szechwan و صعود ارتورو-اوي الذي يمكن مقاومته The Resistible Rise of Arturo Ui. منحت عام ١٩٥٤ الأُم شجاعة... جوائز في باريس بوصفها أفضل مسرحية. .

العنوانات هي إحدى الوسائل غير الخادعة التي يختدمها بريخت ليجعل الجمهور يقف على اعصابه "المجازية". وبدلاً من أن يكون المشاهدون مراقبين سلبين، يصبحون، فكرياً، مسهمين نشيطين في الفعل المسرحي. والنظرية البريختية هي أنه بأخبار الجمهور، مقدماً، مايحدث، يحررهم "ليركزّوا" على اسلوب الحدث. هذا عو أشهر تاثيرات الأغتراب لدى بريخت. يعّرف بريخت هذه التاثيرات ، على النحو الآتي:

"ما ألإغتراب؟ أن تجعل حادثة أو شخصية "مغتربة' يعني ان تأخذ من هذه الحادثة أو الشخصية ذلك الذي يجعلها واضحة أو مألوفة أو ميسورة الفهم لكي تخلق روعة وحب إطلاع."

وتٌكون الأغاني والأمثال الشعبية والإشارات الإنجيلية عنصراً بارزاً في نص بريخت المسرحي. وأختدام الأُغنيات، في مسرحياته، تنتج، على نحو خاص، عنصراً آخر من عناصر تأثيرا الأغتراب لديه. وغرابتها أنها تأتي غير طبيعية في السياقات التي تحدث فيها.

يظل بريخت، لهذا كله، علامة بارزة في توجهاته المسرحية وفعله الأدبي.

- **جان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) Jean Cocteau:**

شاعر وروائي و مؤلف مسرحيات فرنسي. ولد في ميزون لافيت وتمتع بشهرة شعرية مبكرة وعاشر مارسيل بروست والتقى بـــ بيكاسو، وشهد في المحكمة لصالح جان جنيه وأصبح عضواً في المجمع العلمي الفرنسي عام ١٩٥٥. دُفن في حديقة كنيسة سان بليز دي سامبيل، الكنيسة اتي زخرفها بيده.

دخل الكوميديا الفرنسية في مسرحيته الصوت البشري (١٩٣٠) وبعد ملحمة دم شاعر (١٩٣١) إطلالة على العالم الخفي الذي إستمر كوكتو في التحذير منه . وفي روايته الأولاد المرعبون، يتحدث، بإيجاز مبهر، عن المراهقة التي تبحث عن نفسها. وفي مسرحية باخوس التي مُثلت عام ١٩٥١، حوار هانس مع الكارديمال الكاثوليكي يلخص موقف كوكتو حيال المسيحية. من مؤلفاته الأُخرى الأفيون وصعوبة الكينونة حيث نجد أنفسنا بإيزاء نبرة "أخلاقي" القرن السابع عشر ويوميات مجهول الذي يورد النتائج الاخيرة لما يدعى و "الباراسايكولوجي". و وصيته أورقة حيث نجد مفهوما مختلفاً للقضاء والزنى [الناشر الرئيس لهذه الاعمال مؤسسة غاليمار].

يقول عنه أندريه فرينو[١٠١]: "ليس هناك أدنى شك في أن لفظتي شاعر وشعر قد نالت تعريفهما الأكثر وضوحاً مع جان كوكتو. إنه وهو المتخلي بجميع وسائا التعبير حقق أمنية نيتيشه الذي كان يحلم بأن يكون هناك راقص في المعركة وأن تنتشر على العالم سماء زرقاء أكثر إرهابا من غيوم السحرة المريبين ودخانهم".

---

[١٠١] اندريه فيريو في دي بواديفر، بيار، معجم الأدب المعاصر (ترجمة بهيج شعبان) (منشورات عويدات بيروت/ ١٩٦٨، الصفحة ٢٨٥)

- **جان جينيه Jean Genet** :

ولد في باريس من أب مجهول وأُدخل في الإصلاحية وهو في سن العاشرة بعد أن ضُبِط وهو يسرق. إنخرط في الفرقة الاجنبية ويشير سجل حياته إلى تمرده وهروبه من الجندية وتسوله وإحترافه السرقة وقد صدرت بحقه أحكام، دافع عنه أُدباء مشهورون من أمثال سارتر وكوكتو.

من مؤلفاته في النثر أعجوبة الوردة و مواكب الدفن ويوميات سارق، وفي المسرح: "الخادمات" و"الشرفة" "والشاعر" [النائرون مؤسسات غاليماروارساليت].

كتب عنه سارتر "القديس جينية: ممثل هزلي وشهير" (غاليمار،١٩٥١). ويرى بوادیفر، أن جينة ممعن في كل ما هو حقير ومدمر. دافع عنه أُدباء محترمون ومدح ما يكره الآخرون : مدح الغستابو وهتلر والسرقة والشذوذ الجنسي والسعادة الخارجة عن القانون. يقول سارتر عنه في ما يقول: "إن جان جينة هو ماهر-فقد صرح بذلك وتباهى به. ولكننا لسنا هنا لنوزّع جوائز فضيلة أو لنجلجل ضد العيب، بل لنُعنى بالأدب...إنه لا يقدس الشر فقط بل ويفهم القداسة بواسطته. فالعيب بنظره هو الفضيلة الوحيدة والسرقة هي النزاهة الوحيدة الممكنة والمسموح بها ، والوشاية الخسيسة هي الشكل الوحيد للعلاقات المشتركة"[١٠٢]. أما في ما يخص مؤلفاته، فيقول عنها روبير بوليه بأن مؤلفاته توضح قبل كل شئ واحداً من أكثر الخرابات الجسدية والأخلاقية كمالاً.

---

[١٠٢] دي بواديفر، بيار، معجم الأدب المعاصر، الصفحات ٣٥٥-٣٥٨.

• **أندريه بول غويلوم جيد**[١٠٣] (١٨٦٩-١٩٥١) **André Paul Guillaume Gide:**

وُلِد في باريس من والد في جنوب فرنسا [Huguenot] ووالدة هي وريثة نورمانديه Norman أي من شمال فرنسا. كان أبوه أستاذاً في القانون الروماني في جامعة باريس وقد توفي وعمره ثمان وأربعون عاماً حين كان جيد في الحادية عشرة من عمره. كان جيد يمضي الصيف في مدينة La Roque حيث ورثت أمه قلعة تعود إلى القرن السادس عشر وقد ظهرت هذه القلعة في حكايتين من حكاياته بوصفها مكان الحدث الروائي setting. والحكايتان هما " المنحل ["اللاخلاقي"] "L'immoraliste" (١٩٢٠) و "ايزابيل" "Isabelle" (١٩١١). وأمضى سنوات كثيرة في "كفرفيل" "Cuverville"، بيت أقربائه، الذي أصبح بيته، بعدئذ. كان هذا بيتا لطيفا من القرن الثامن عشر وقد ظهر، في أكثر أعمال جيد إكتمالا، بوصفه مكانا للحدث الأدبي، ظهر في الباب الضيق "La Porte Etroite" (١٩٠٩).

أحب جيد مادلين Madeleine قريبته التي رآها تبكي وهي تجثو للصلاة وأختدم المشهد المثير للمرأة الباكية مرتين، مرة في الباب الضيق وأُخرى في سيرته الذاتية "لو أن الحبة لم تمت" Si Le Grain ne meurt (١٩٢٦).

لم يكن جيد مجبراً على إكتساب قوته وعزم على أن يُكّرس حياته للادب. وكان أول أعماله كتاب سيرته الذاتية: دفاتر أندريه وُلتر Les Cashiers d' André Walter الذي نُشر، لمؤلف مجهول، على حسابه

---

[١٠٣] بنتن، وليم (ناشر) موسوعة برتانكا، ١٩٦٧، الجزء (١٠)، الصفحات ٣٠٣-٣٠٤.

عام ١٨٩١. وأصبح ذلك العام عضواً في منتدى مالارميه "الثلاثائي". وهكذا أثّرت فيه جماليات الحركة الرمزية. ويعود لهذه المرحلة أعمـــال مثل رحـــلة أُوريان Voyage d'Urien ومحاولة حب La Tentative Amoureuse (نُشر كلاهما عام ١٨٩٣). أما كتابه بحث في النرجسية Le Traité du Narcisse فيصوغ أوضح تعريف للأهداف الرمزية.

شهد عام ١٨٩٣ أول زيارة قام بها جيد لشمال أفريقيا. مرض هناك وحين إستعاد صحته ألف جزءاً من الغذاء الأرضي (١٨٩٧) Les Nouritures Terrestres وهذا الجزء ترنيمة تمدح الحياة الكاملة. ولكنه أضطر إلى العودة إلى جو صالات باريس الخانق ووجد الراحة من اليأس بالتهكم عليه في السباخ Paludes (١٨٩٥).

عاد إلى أفريقيا عام ١٩٩٤ حيث قابل أُوسكار وايـــلد Oscar Wilde [كاتب مقالات وروائي إنكليزي (١٨٥٦-١٩٠٠)] واللورد الفرد دوغلاس Lord Alfred Douglas اللذين شجعاه في ثورته على "الأخلاقية التقليدية". ونتيجة لذلك، كتب الجزء الأكبر من الغذاء الارضي، جواباً لمشكلة أُثيرت في السباخ تحبذ الهرب من التقاليد المسلم بها وقبل أن يكملها. أضطر إلى العودة إلى البيت بسبب مرض والدته التي ماتت بعد ذلك بقليل وقد حطم الحزن فرحته الجديدة بالحياة فكتب شَمل (١٩٢٨) Saul.

نشر الغذاء الارضي عام ١٨٩٧، ولكن الكتاب أُستقبل بفتور وإن كان أكثر أعماله تاثيراً في السنـــين الـــتي أعقبـــت الـــحرب العالمـــية الأولـــى. وفـــي العـــشر سنـــوات التي تلـــت ذلـــك، كتب جـــيد الكثـــير مـــن الأعمـــال مثـــل "الحـــج" ElHadj (١٨٩٩) وبرمـــيثوس فـــي أســـوأ إغـــلالـــه (١٨٩٩) Le Prométhée mal enchainé، أُوسكار وايلد عام (١٩١٠) Oscar Wilde وهلم

جرا. وقد أُوجد المجلة الفرنسية الجديدة عام ١٩٠٨ La Nouvelle Francaise، التي وحّدت، حتى الحرب العالمية الثانية، أكثر الكتاب تقدمية في فرنسا. بعد ذلك بعام نشر الباب الضيق ذا الصلة بالمنحل، الكتاب الذي كان أول أعماله. أما كتاب إيزابيل Isabelle الذي نُشر عام (١٩١١) فهو ينهي أول جزء من مرحلته المبدعة الرئيسة. ووسم كهوف الفاتيكان Les Caves du Vatican الذي ظهر عام (١٩١٤) الأنتقال إلى المرحلة المبدعة الثانية. وقد كان هذا العمل أول أعماله التي تُهاجم بشدة بسبب ما زعم من "لا أخلاقيتها".

كانت حقبة الحرب العالمية الأولى حقبة صعبة عليه وكدت أزمته النفسية وسجّل نومكود وانت؟ Numquid et tu? (١٩٢٦) مسعاه المضني للإيمان. ولكنه خرج من هذه الأزمة وقد عقد العزم على أن يُدير ظهره إلى الماضي وإن يحقق أخلاقيته. فألقى جانباً أحساسه بالذنب الذي كان يعذبه ليصبح، كما كان يرى، نفسه الحقيقية ورغبته لتصفية الماضي حدت به إلى كتابة سيرته الذاتية: لو أن الحبة لم تُغتال ١٩٢٦).

كانت مهمته الأولى في المرحلة التي تلت ذلك هي إنهاء كتاب كوريدون Corydon الذي يسوغ شذوذه الجنسي والذي نشره عام ١٩٢٤. كان نشره كارثياً فُهوجم جيد من الجهات كلها، بل حتى من أقرب أصدقائه. أما عمله الثاني فهو ما أسماه روايته الوحيدة مزيفو الفقود Les Faux Monnayeurs الذي نُشر عام ١٩٢٦ وهو عمل إنتقائي مثل كهوف الفاتيكان. وقد أعلن أن هدفه هو أن يحاول في القصص ما حقق باخ في فن الأختفاء Art of Fugue وعاد من أفريقيا الأستوائية الفرنسية بعملين هاجم فيها

النظام الكوليتيالي. هذان العملان هما الرحلة إلي الكونغو Voyage au Congo و عودة إلي شاد Retour du Tchad (١٩٢٧). وقد ساعدته رحلته إلى أفريقيا إلى التخلص من أفكاره المستحوذة ومنحته القوة لمهاجمة مشكلات العالم، خارج ذاته. وهكذا أصبح بطل المنبوذين إجتماعياً، محتجاً على المعاملة اللاإنسانية التي يتلقاها المجرمون وعلى إستغلال الوطنيين في المستعمرات وعلى التحيز ضد النساء وعلى حظوظ الفقراء البائسة. ولقد أعاده حماسه للشيوعية إلى زيارة الإتحاد السوفيتي ونتج عن خيبة أمله كتابان هما عودة إلي الإتحاد السوفيتي Retour de L'U.R.S.S. (١٩٣٦) و تنقيح لعودتي إلي الإتحاد السوفيتي Retouches a mon Retour de L'U.R.S.S. عام (١٩٣٧). ثم في يومياته Journal يظهر سطر اسود علامة على الحزن الذي يسجل موت زوجته. عمر جيد سبعون حين إندلعت الحرب العالمية الثانية. وقد مات بعد إنتهائها بسنين قليلة، في شباط (١٩٥١) تحديداً.

لم يكن جيد واحداً من أعظم الكتاب الأوربيين حسب بل كان قوة إمتد أثرها إلى أبعد البلدان، إلى اليابان، مثلا. ولقد أنتج مقالات وروايات ولكن من المحتمل إننا نرى، في يومياته، شخصيته الفريدة بأولاعها وعواطفها وإسلوبها. وآخر إنطباع يتكون لدينا هو أنه كان عالم نفس وعالم إسلوب أكثر من كونه روائياً ومسرحياً وكان معنياً بالبشرية لا بالأفراد، يمنحه، على نحو موكد، نبل أفكاره ونقاؤها مكاناً دائماً بين عمالقة الأدب الفرنسي والأوربي.

- **أوجين يونسكو**[١٠٤] **Eugène Ionesco**:

ولد في رومانيا ليتركها إلى فرنسا حيث أمضى شبابه هناك. درسّ اللغة الفرنسية في ثانوية بخارست من عام ١٩٣٦ إلى عام ١٩٣٨، ليعود، بعدئذٍ، إلى فرنسا. وابتداءاً من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٦٢ مُثلت الكثير من مسرحياته مثل المغنية الصلعاء والدرس و المقاعد و ضحايا الواجب و الفتاة برسم الزواج و أميديه أو كيف تتخلص من ذلك و جاك أو الخضوع و بديهة ألما و المستأجر الجديد و قاتل بدون رهان و وحيد القرن و الملك يموت و العطش والجوع الكوميدي فرانسينز و الفجوة [نُشرت أكثر مسرحياته مؤسسة غاليمار].

لم يكن يونسكو ناجحاً في بداية عمله الفني، وتحديداً عام ١٩٤٥ وكان المعجبون به قليلين. وكان ، حينذاك، يتأرجح في حيرته، بين الأدب الملتزم وغير الملتزم. ولكن مسرحيته "المقاعد" أحرزت عام ١٩٥٦ نجاحاً لافتاً للنظر في المسارح الأوربية. يكمن تميز يونسكو في أنه إختدم الضحك في المسرح بوصفه قوة شعرية وأن نقطة إنطلاق مسرحياته غريبة في خبرتها. فهناك حلم يصبح خبراً ويترجم الخبر على مسرحية كما في حلم الكولونيل.

وكذلك، فيما يثير، تتحول الشخوص فجأة في مسرحياته إلى مسوخ كما في وحيد القرن وتتغير، فجأة، هوايات الناس مثلما تفعل بوابة البيت في قاتل دون رهان أو كما يفعل المفتش في ضحية واجب. وهناك، بعد ذلك، أو قبل ذلك، التناقض الكوميدي في المستأجر الجديد حيث الأثاث الثقيلة، فيما يصور، تُحمل بسهولة والثقيلة يصَعب تحريكها ومن هنا تأتي شحنة الإضحاك.

---

[١٠٤] دي بواديفر، ١٩٦٨، الصفحات ٤١٣-٤١٧.

مسرح يونسكو، كما قال جاك لو مارشان (بواديفر، صفحة ٤١٧)، هو المسرح الأكثر غرابة والأكثر "تلقائية". ولقد قال يونسكو، في ما قال، إنه حاول في وحيد القرن أن يُظهِر الهذيان الجماعي وفي الماشي في الهواء أن يفصح عن سعادة غامرة للناس لا تستند إلى أرض الواقع.. والأغرب من ذلك كله تعريف يونسكو الجحيم على إنها المكان الذي لا يُعرف فيه الحب.

- **الن روب غرييه**[١٠٥] Alain Robbe Girllet:

ولد غرييه في برست عام ١٩٢٢. ونشر هذا المهندس الزراعي روايات مثل العرّاف (١٩٥٠)، الصمغ (١٩٥٣)، الغيْرة (١٩٥٧)، وبيت الموعد (١٩٦٠)، وروايات سينمائية مثل السنة الأخيرة في مارينباد (١٩٦١) والخالد (١٩٦٣) ومجموعة مقالات عنوانها في سبيل رواية جديدة (١٩٦٤).

كتب عنه كثير من الأُدباء من أمثال جان- برتران بارير وبياردي بواديفر ورومان غاري ورولان بارت ("محاولات نقدية") وكليبر هيدن وآخرون.

هذا الأديب يعرف ما يريد وهو ما يظهر في روايته الصمغ.[نال إطراء بارت في مقال نشره الأخير عنوانه "أدب موضوعي" في مجلة النقد، عام ١٩٥٤]. وإذا كنا نحس شيئًا من القسوة في الصمغ، فإننا نحسس قسوة أكثر في العرّاف. فهناك فتاة صغيرة تُفَّض بكارتها في مدة لاتزيد على الساعة ثم تُحرق وتُلقى عارية في البحر. 'وغير المتوقع' يفصح عن نفسه في أعماله الفنية. فالشرطي في الصمغ ينتهي بإرتكاب

---

[١٠٥] بواديفر، ١٩٦٨، الصفحات ٥٩٩-٦٠٥.

جريمة كان يسعى إلى منع وقوعِها. والدقة الشديدة في وصف العاطفة الهادمة في الغّيرة تخفق في تحديد أبعادها.

يصف كثيرون، وبرت منهم أو فيهم، قصصه 'بالموضوعية' ولكن غرييه رفض، جهراً مثل هذا التأويل. ففي مجلة "فنون" يصر غرييه على أن الكتابة نفسها هس التي يجب أن تُعزِز الحكايات والمغامرات"[١٠٦]. ويرى فيليب سينار، في ما يخص بيت الموعد أن الأشياء في روايات غرييه لها وجه عدائي وشرس وهي في أكثر الأحيان أدوات تعذيب كما يبدو من جرد الأدوات التي تظهر على الصفحة الأولى من هذه الرواية: (فهناك) سوط من الجلد ودملج من الحديد وحبل قصير وسجاير مشتعلة وحلقات تُثبت في الجدار[١٠٧] أو يفلح غرييه في إخراج الإنسان من غرف الجنون الأسود وتحطيم قيوده وإسترداد حريته؟ سؤال تأخرت الإجابة عنه.

- **ستيفاني مالارميه[١٠٨] (١٨٤٢-١٨٩٨) Stephane Mallarmé:**

قد يكون مالارميه أعظم شعراء الحركة الرمزية الفرنسية. درس في باسي Passy. أنجبت له المربية الأنسانية ماريا غيرهارد Maria Gerhard التي تزوجها في لندن، عام ١٨٦٣، طفلين، جنفيف Geneviève وأناتول Anatole. تأهل لتدريس اللغة الإنجليزية وزار إنكلترا مرات وكان سوينبرن Swinburne [شاعر إنكليزي ١٨٣٧-١٩٠٩] من بين أصدقائه.

---

[١٠٦] فنون ١٣-١٩ تشرين الأول، ١٩٦٥.

[١٠٧] سينار فيليب في بيار دي بواديفر، ١٩٦٨، صفحة ٦٠٤.

[١٠٨] بنتن، وليم (ناشر)، موسوعة بريتانكا، ١٩٦٧، الجزء ١٤، الصفحات ٧٠٠-٧٠١.

إبتداءا من عام ١٨٨٠كانت شقته الباريسية الصغيرة ملتقىً لمنتداه الأسبوعي، كل يوم ثلاثاء، وكان من بين الذين يرتادون هذا المنتدى الأدبي أندريه جيد André Gide وبول كلوديل Paul Claudel وبول فاليري Paul Valéry وآخرون. كان مالارميه، في ما يشبه بودلير، يحب الفنون، جميعاً، ولا سيما الرسم والموسيقى والرقص. ألقى في عام ١٨٩٤ في جامعتي أكسفورد وكمبرج محاضرات في موضوعات الموسيقى والأدب وأنتخب أميرا للشعراء، بعد فيرلين، عام ١٨٩٦ ومات وعمره ستة وخمسون عاماً.

بدأ مالارميه بكتابة الشعر في وقت مبكر، فكتب بين عامي ١٨٥٩و ١٨٦٠ مجموعة شعرية من خمس وخمسين قصيدة عنوانها بين أربعة جدران Entre quatre murs. وجمع مقتطفات أدبية مختارة فيها تسع قصائد لادكار الن بو Edgar Allan Poe وتسع وعشرون قصيدة من أزهار السوء Fleurs du Mal لبودلير الذي أثّر في المرحلة المبدعة الأولى لمالارميه. تُوجِّت هذه المقتطفات الشعرية بإحدى عشرة قصيدة وُنشرت هذه المقتطفات في مجلة الشعر المعاصر Parnasse Contemporain. وصف مالارميه هذه القصائد بكونها "بوحاً حدسياً لمزاجه" ، عبر فيها عن التضاد بين المثالي والواقعي، على نحو مكثف وبين. أما الأزمنة القاسية فكانت حين ذوى إيمان مالارميه الديني " أمام النور الرهيب للعلم". غير أنه ما لبث أن وجد إيمانا جديداً ودائماً " فليس هناك غير الجمال وحده والشعر هو التعبير الكامل والوحيد عنه". وكان يخطط لكتاب يجسد، بصورة رمزية، رؤيته في ما يخص تحول الجمال، بطريق البراءة والتجربة، إلى توليف رائق. بدأت قصيدته "هيروديادا" Hérodiade. وقد ظهر حوار بين هيروديادا ومربيتها المرتبطة بالارض في الشعر المعاصرعام ١٨٧١. صورت القصيدة، تصويراً

نابضاً بالحياة، العذراء الجامحة ذات الشعر الذهبي الكثيف وذات المرآة الكبيرة، بلغة تتسم بإتساق وروعة لاتضارعان، لغة تسودها صور الجواهر والجليد والبرودة القارسة والنجوم المتألقة. وفي ما يباين ذلك، تماما، تقف رائعة مالارميه "بعد الظهيرة في الريف" "L'près-midi d'un faune" هذه الرائعة التي نُشرت عام ١٨٧٦ في الشعر المعاصر[مجلة البارنسيه][١٠٩] ، في طبعة نادرة رسم الصور فيها مانيه Manet.

نشر شعر مالارميه الجذاب والعابث والخفيف، متضمناً، عنوانات بريدية في هيئة رباعيات في أشعار Pésies، وهي مخطوطة ظهر منها أربعون نسخة. جُمع هذا الشعر، بعدئذٍ، في كتاب عنوانه الشعر الراهن Vers de Circonstance، عام ١٩٢٠. وكتب مالارميه قصائد نثرية ظهرت عامي ١٨٦٧-١٨٦٨ في مجلة الآداب والفنون La Revue des Lettres et des arts ، أما قصائد إدكار بو Les Poèmes d' Edgar Poe فقد ظهرت أول مرة عام ١٨٧٢ في النهضة الفنية والأدبية La' Renaissance artistique et litéraire وفي جمهورية الأداب La' République des lettres عام ١٨٧٦-١٨٧٧. في عشية موته، أمر مالارميه بتدمير ملحوظاته وهو مايعني أن عمله الملائم لم يبدأ بعد. أما أغنية البجع لدى مالارميه فقصيدته " نشيد القديس جان" "Cantique de saint Jean" التي نُشرت في مجلة أشعار poésies التي صدرت بعد موته، عام ١٩١٣. يعلن قديس هذه القصيدة التحرر الظافر لروحه بالموت.

لقد إرتفع مالارميه، على نحو مطرد، إلى مكان سامق في تاريخ الشعر الفرنسي وقد كرّس حياته لفنه. ولكثير من معاصريه، كان يُجسد

---

[١٠٩] البارناسية parnasse حركة أدبية فرنسية ازدهرت في القرن التاسع عشر.

الشاعر المثالي. كان مُقلاً ولكن قصائده القليلة كانت تتسم بإكتمال موسيقى تجعل منها شيئا خالداً في الوقت الذي تكون كثافتها الشعرية تحدياً يسعى لإيجاد معانٍ تستحق 'الشكل'. كما أن نظرياته النقدية أثرت تأثيرا عميقاً ودائماً في الشعراء الآخرين. وقد ميّز مالارميه بين وظائف اللغة المتنوعة رافضاً السرد والوصف والأرشاد بوصفها، جميعا، مهاماً للشعر الذي يرنو، أساساً، نحو ما للإبداع الخيالي من صلات إستعارية. وكان هذا الشاعر المتميز يصر على أن الشعر يجب أن يسترد من الموسيقى فن التصوير والإيحاء في الوقت الذي يستبقي فيه تفوقه بوصفه 'الكلمة' الجلية. وقد كشفت رسائله عن مجاملاته الرقيقة وفطنته وتهكمه البارع وعقبريته في ما يخص معنى الصداقة وكذلك كرمه نحو رفاقه من الفنانين والموقع المحوري الذي أحتله في الحياة الأدبية والفنية في باريس.

- **مارسيل موس**[١١٠] (١٨٧٢-١٩٥٠) **Marcel Mauss**:

عالم أجتماع وعالم "انثروبولوجي" [الأنثروبولوجيا": علم أصل الجنس البشري وأعرافه وثقافاته وهو واحد من المدافعين المحدثين عن أفكار هذا العلم. ولد في أبنال Epinal من عائلة يهودية. وقد أعقب موس خاله إيميل دركيم Emile Durkeim في تحرير مجلة الحول الإجتماعي L' Anneé Sociologique ولعب دوراً مهما في تهيئة أعمال خاله مثل الأنتحار Le Suicide، خاصة. أصبح أستاذاً في مدرسة الدراسات العليا التطبيقية E'cole Pratique des Études في

[١١٠] ينتن، وليم (ناشر) موسوعة بريتانكا، ١٩٦٧، الجزء ١٤، الصفحة ١١٣٣.

باريس ، عام ١٩٠٢. وعُين عام ١٩٣١ أستاذا في كلية فرنسا .Collége de France

لم يقم موس بعمل ميداني ولكنه وجه عنايته وعناية الآخرين إلى أصول الأعراق والثقافات البشرية. لم ينشر إلا قليلا ولكنه كان ملماً بالأدب الذي يتصل "بالأنثروبولوجيا" كما كان يميل إلى إتجاهات جديدة في هذا الميدان. وأصبح يومذاك، واحداً من المنافحين عن صلة حميمة بين علم النفس وعلم أصل الجنس البشري. وهو يرى ان الحياة الإجتماعية ماهي إلا شبكة من الألتزامات التي يُعبر عنها بتبادل البضائع. أما أبرز أعماله فهو "مقال في السيد" Essai sur le Don ١٨٩٨، الترجمة بالإنجليزية "الموهبة: صور التبادل في المجتمعات البدائية ووظائفه"، "The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies ١٩٥٤. هذه المقالة ومقالات أُخرى جمعت عام ١٩٥٠ في هيئة كتاب عنوانه علم الإجتماع وعلم أصل الجنس البشري Sociologie et Anthropologie .

- **مارسيل بروست**[111] (١٨٧١-١٩٢٢) **Marcel Proust**:

هو روائي فرنسي وهو أبن أدرين بروست Adrien Proust الذي كان طبيباً فرنسياً مشهوراً. بعد نوبة أصابته عام ١٨٨٠، عانى بروست، الأبن، الربو طول حياته. وكان يقضي عطلات طفولته في الييه Illiers وأتوي Auteuil، وهما المكانان اللذان أصبحا كومبري Combray ، مكان الحدث الروائي لديه. كان بروست في باكورة حياته

---

[111] بنتن، وليم (ناشر)، موسوعة بريتانكا، ١٩٦٧، الجزء ١٨، الصفحات ٦٧٨-٦٨٠.

يكتب لمجلات صفه وأحب، في ذلك الوقت، فتاة صغيرة تدعى ماري بيناردكي Marrie de Benardaky وتأثر بمدرس الفلسفة لصفه،الفونس دارلو Alphons Darlu. وصادق أفراداً لهم منزلتهم الأجتماعية، آنذاك. نشر عام ١٨٩٦ المسرات والأيام Le Plaisirs et les jours وهذا الكتاب يحوي مجموعة قصص قصيرة تتسم بالروعة والعمق، ظهر أكثرها عامي ١٨٩٢-١٨٩٣ في الوليمة La Banquet والمجلة البيضاء La Revue Blanche.

تعرفه على رسكن Ruskin عام ١٨٩٩جعله يسعى لكشف جديد في جمال الطبيعة وفي العمارة الغوطية Gothic Architecture. يقول بروست عن ذلك "فجاة أسترد الكَّون في عيني قيمة لايمكن قياسها".تركه موت أبيه عام ١٩٠٣ وموت أمه عام ١٩٠٥ حزينا ووحيدا، وفي الوقت ذاته، مستقلاً مالياً وحراً ليحاول كتابة روايته العظيمة. كان عام ١٩٠٩ عاماً حاسماً إذ بدأ فيه كتابة ذكرى أشياء ماضية À La Recherche du Temps Perdu [Remembrance of Things Past]، رائعته الروائية. في أثناء الحرب العالمية الأولى بدأ ينقح هذه الرواية، مغنياً إياها ومعمقاً لمستها ونسيجها وبنيتها ومكثفاً عناصرها الواقعية والساخرة ومضاعفاً طولها ثلاث مرات. عام ١٩١٩ ظهرت في ظل فتيات في عمر الربيع Àl'Ombre des jeunes filles en fleurs. وظهرت له روايات أُخرى: الجزء الأول من جوانب كورمانتس(١٩٢٠) Les Côté de Guermantes والجزء الثاني من هذا العمل مع سودوم وعامورا [١] (١٩٢١) Sodome et Gomorrhe I و سودوم وعامورا [٢] Sodome and Gomorrhe II ثلاثة اجزاء (١٩٢٢) وبروست مُكثر في كتابة الرسائل. فلقد طُبِع، عام ١٩٦٤، أكثر من الفي رسالة له وينتظر ضِعف ذلك العدد للنشر. ورسائله تمتاز بأناقة إسلوبها

وثراء أفكارها وحسن إظهارها لوجوده الفاعل والحي. وتعد هذه الرسائل واحدة من أكثر مايعرض أهمية في الأدب العالمي كله، في ما يخص المادة الخام التي صنع منها فنان عظيم عالمه.

من الصعب أن يُوجز المرء، في سطور، أحداث رائعة بروست ذكرى أشياء ماضية ولكن هذه الرواية تعد من أبرز إبداعات الخيال، في الأدب العالمي. هذه الرواية هي قصة حياة بروست نفسه تسُرد بوصفها بحثاً، مجازياً، عن الحقيقة.في البداية، ما يتذكر الراوي، الذي هو في منتصف العمر، من الطفولة لايتعدى أُمسية تزورهم فيها سوان Swaan صديقة العائلة حين يحاول الطفل بروست إجبار أمه على أن تمنحه قبلة الوداع الليلية ولكنها ترفض أن تفعل ذلك، ثم يرينا أنه يستطيع أن يسترد، بوساطة تذوق عابر للشاي وكعكة معينة، من ذاكرته اللاشعورية، المنظر الطبيعي والناس في عطل صباه في بلدة كومبري Combray. وبإستطراد يُنذر بالشؤم نستطيع أن نقف على حب الراوي المراهق فتاة إسمها جلبرت Gilberte إبنة أوديت Odette، مومس الأغنياء والأرستقراطيين. تمر الأيام ونرى الراوي على شاطئ البحر يُغرم بدوقه غورمانتس Ğuermantes ولكنه يبرأ من حبه حين يقابلها مع الآخرين. وحين يتقلب في عالم الكورمانتيسيين، يتبدد جمال هذا العالم وتتبدد فطنته ويظهر غرور هذا العالم وجدبه، إذ يكتشف الرواية أن البارون جارلوس Charlus في هذا العالم شاذ جنسياً. ومن الآن فصاعداً، رذائل سودوم Sodome وعامورا Gomorrahe [١١٢] تتحكم

[١١٢] هما إثنان من خمس من "مدن السهل" في منطقة البحر الاسود [والمدن] الأُخرى هي عدما Admah وزيبوييم Zeboiim وزور Zoar...[سودوم وعامورا] مدينتان اسطوريتان في الخبث دمرتا بمطر مــن كبريــت brimstone وبالنــار. مكانهمــا

في الفعل الروائي. في زيارته الثانية يشك الراوي بأن البرتاين Albertine التي كانت تقود باقة من الشابات وكان يحبها منحرفة[=تحب النساء] فيختطفها ويعيدها إلى باريس لتظل أسيرة لديه. وحين يستطيع نسيان حبه لها، يضيع الزمن ويذوي الجمال والمعنى من كل ما كان يتعقب ويفوز به ويتخلى عن الكتاب، الذي كان يأمل، دائماً، أن يكتب.

من الناحية الفنية، بنية هذه الرواية العظيمة "لولبية". هذه القصة الطويلة تُنبيء أحداثها، على نحو ظاهر، بإستحالة إسترداد الزمن الضائع ولكن الكاتب إستطاع في الواقع، أن يعيد تعيين القيم المضافة للزمن الذي يُراد إستعادته. موضوع بروست في هذه الرواية هو الخلاص ورسالته تتلخص في أن حياة كل يوم مهمة سامية، مليئة بما هو أخلاقي من الغبطة والجمال وهما [أي الغبطة والجمال] وأن أضعناهما بسبب أخطاء متأصلة في طبيعتنا البشرية، لايمكن تدميرهما وإنما يمكن إستردادهما.

يرى النقاد أن إسقاط برروست جنسيته المثلية" على شخوص روايته يسوغها، جمالياً، أختدامه هذه "الرذيلة" بموازاة التعالي والغرور والقسوة بوصفها الرمز الرئيسي للخطيئة الأصلية.يظّل أسلوب النثر الناضج لدى بروست، وإن كان متاثراً بأسلافه مثل شاتوبريان Chateaubriand وبلزاك Balzac ورسكن Ruskin وأناتول فرانس Anatole France و مالارميه Mallarmé وآخرين، يظل فريداً وذاتياً في أتساق سرعته وإطالته ودقته وتألقه وقوته وسحره وكلاسيكيته ورمزيته.

المحتمل [هو] تحت المياه الضحلة للنهاية الجنوبية للبحر الاسود. بنتن، وليم (ناشر) موسوعة بريتانكا، ١٩٦٧، الجزء ٢٠، الصفحة ٨٢٨.

- **جان نيكولاس ارثر ريمبو[١١٣] (١٨٥٤-١٨٩١) Jean Nicolas Arthur Rimbaud:**

هو شاعر ومغامر فرنسي و واحد من ابرز رواد الحركة الرمزية في فرنسا، وإن كانت مدة الأبداع في حياته قصيرة.

وُلِد في شارل فيل Charleville وإنفصل أبواه وعمره ست سنين (عام ١٨٦٠). في بداية حياته كانت له موهبة في الشعر اللاتيني ومنحته المسابقة الاكاديمية Concours Académique، الجائزة الاولى لقصيدة لاتينية عام ١٨٧٠.

والعام نفسه أظهرت إحدى قصائده المنشورة في La Revue pour tous مجلة للجميع وعنوانها Credo in Unam عقيدة في اونام علامات عبقرية أصيلة. وشهد العام نفسه في مدينة دويه Douai التي عاد أليها من تجوال عرف الجوع وشغف العيش فيه، تنقيح قصائد تعبر عن فرحة بريئة في الحياة والحرية وعن أصالة شعرية. عام ١٨٧١ تنصل من باكورة أشعاره وكتب قصائد تعبر عن إشمئزاز من الحياة ورغبة في الهروب إلى عالم البراءة وتأرجح بين الخير والشر. وحاكى سلوكه، آنئذ، مزاجه الشعري. فرفض العمل وإنغمس في الشرب، في ثورة واعيةً على المسيحية والأخلاقية وكل نوع من النظام. في الوقت ذاته، بدأ يقرأ كتبا عن الفلسفة الخفية وعن المنظمات السرية والسحر والكيمياء وكوّن مبدأه الجمالي الجديد الذي عبر عنه برسالتين، عام ١٨٧١ سميت، بعدئذٍ، رسائل عرّاف Letters du Voyant . وهي مبنية على الإعتقاد بأن الشاعر يجب أن يكون "عًرافا Voyant"

---

[١١٣] بنتن، وليم، موسوعة بريتانكا، الجزء ١٩، الصفحات ٣٣٥-٣٣٧.

يستطيع أن يخترق الأبدية وعليه أن يصبح أداة لما هو خالد من صوت بتحطيمه الكوابح والظوابط التي تكّون المفهوم التقليدي لشخصية الفرد.

ولأن الرؤى الجديدة لا يمكن أن توضع في أشكال " معاصرة، فلزام علينا لا إختراع قيم جديدة، لغة في متناول الحواس كلها، جملة واحدة. هذه هي غاية "الفن الكامل" "total art". الذي صاغه، أولاً، بودلير Baudelaire، تبناه الرمزيون.

نهاية آب ١٨٧١ أرسل ريمبو إلى بول فبيرلين Paul Verlaine نماذج من شعره الجديد فيها "إرنانة أصوات [حركات]" "Sonnet des Voyelles" عزا فيها لكل صوت حركة ["علة"] لوناً مختلفاً (A = اللون الأسود، E= الأبيض، I= الأحمر، U= الأخضر،O= الأزرق). فسِرت القصيدة تفسيرات شتى ولكن جمالها يكمن في أصالة صورها. وأستدعى فيرلين الذي تأثر بتألق القصائد، ريمبو إلى باريس وفي تفجر ثقة بالنفس كتب ريمبو قصيدة "الباخرة السكرانة" "Le Bateau ivre". هذه القصيدة تتسم، وإن كانت تقليدية، ببراعة فنية لفظية مدهشة وبإختيارها للصور والإستعارات. وهي قصيدة ألهمتها تجربة عاطفية وروحية عميقة. في هذه الرائعة حقق ريمبو واحدة من أعلى قمم فنه.

وحين مكوثه مع فيرلين، قابل أكثر شعراء ذلك اليوم شهرة ولكنه أغاظهم، في ما خلا فيرلين، بعجرفته وفظاظته وفحشه. ودلف إلى حياة شرب وفسوق وتورط في صلة جنسية مثلية مع فيرلين أُفتضح أمرها.

بين عامي ١٨٧١ و ١٨٧٢ كتب ريمبو قصائده أظهر جرأة في الحياة الفنية وأصالة تفوق ماكتب قبل ذلك. في هذا الوقت كتب ما دعاه فيرلين الذي كان أميرا للشعراء، آنذاك، رائعته ألا وهي "الكرسي الروحي" "La chaise spirituelle" . صلته بفرلين تأرجحت بين

معاملة ريمبو له بقسوة سادية وشفقة تتسم بالندم. وإنتهى الأمر بشجار جُرح فيه ريمبو في رسغة وسجن فيرلين سنتين بسبب ذلك.

عند عودته إلى روش Roche أنهى قصيدة عنوانها "فصل في الجحيم" "Une Saison en Enfer " وهي قصيدة تتحدث عن هبوطه الروحي إلى الجحيم وعن إخفاقه في الفن والحب. والقصيدة مستمدة من الطبيعة المأساوية لما حدث مع فيرلين في بروكسل.

تقلب ريمبو في الأعمال والسفر إلى الشرق [إشتغل حتى في تهريب الأسلحة ويُشكك في أشتغاله في تجارة العبيد] وإنتهى بنشر وقائع رحلته الأفريقية في البسفور المصري Le Bosphore Eygptian، عام ١٨٨٧.

عاد مُقعدا إلى روش Roche وإستيقظ لديه، وهو يعاني المرض، المثال الشعري الذي أتسم به أول شبابه وأصبح مرة أخرى عرّافاً، ذا رؤى تفوق عمقاً وجمالاً تلك التي ألهمت الإضاءآت"Illuminations" وهي قصيدة نثرية نشرت و قصائد شعرية في الحظوة La Vogue.

وما يُعّزز مكانته الشعرية أنه تَسلم عام ١٩٨٠ رسالة تطلب منه العودة إلى فرنسا ليترأس الحركة الأدبية الجديدة هناك. يعد ريمبو ظاهرة مدهشة في الأدب ، فحياته الشعرية النيزكية meotoric لم تمتد إلا خمس أو ست سنوات ولكنه فتح، في هذه السنين، حقلاً غنياً للأدب. وهو من القلة من الشعراء الذين كانوا موضع دراسة معمقة ومتحمسة وأثروا تأثيراً كبيراً في الشعر الحديث ووصل أعلى قمم الأصالة في قصيدته النثرية "إضاءآت" التي أفصحت عن "الشكل" الملائم، تماماً، لإسلوبه الحذفي والمتنسك.

عُريّت القصيدة النثرية لديه مما كانت تتسم به قصائد أسلافه من الحكاية والسرد والوصف وهي عالية الكثافة. في هذه القصائد، ضاعف

القوة التصويرية للأدب، وجعلها مستقلة عن المعنى الذي يُراد إيصاله والكلمات عنده لايقصد منها أن تحمل المعنى المعجمي أو أن تعبر عن المحتوى المنطقي ولكنه نوع من التعويذة السحرية وهي مقصودة لإثارة حالة ذهن، "état d'âme" كما كان يقول الرمزيون. وأظهر ريمبو، أيضا، أن مادة غنية من الشعر تكمِن في اللاشعور وفي أحاسيس الطفولة نصف المنسية. وأخيرا، لا تزال كتاباته، بعد ما يقرب من قرن، قادرة على التعبير، بقوة، عن الثورة الحديثة وعلى الإنكماش من أساس الحياة ذاته في ما يعرف بالمجتمع المتحضر. مات وهو يحلم بالعودة إلى الشرق.

- **جان بول سارتر**[١١٤] (١٩٠٥) **Jean Paul Sartre**:

ولد عام ١٩٠٥ وتيتم وهو رضيع ورماه جده وعمل قبل الحرب العالمية مدرساً في المحافظات الفرنسية وأمضى عام إجازة (١٩٣٣-١٩٣٤) في المعهد الفرنسي في برلين دارساً أعمال الفلاسفة الألمان، أعمال هسيري Husseri وهيدغر Heidegger .

يُعّد سارتر واحدا من كبار المفكرين الفرنسيين في القرن العشرين. أُشتهر داخل بلده وخارجه بوصفه فيلسوفاً روائياً ومسرحياً وصحفياً سياسياً: وقد نالت أول رواية قصيرة كتبها وهي الغثيان La Nausée (١٩٣٨) قليلا من العناية أول ظهور لها ولكنها، اصبحت، منذ ذلك الحين، رواية عصرية كلاسيكية. وقد عُرف سارتر، الذي كان عضواً

[١١٤] - لوج، ديفد، صفحة ٣٧٠.
- دي بوادايفر، الصفحات ٦٥٣-٦٦٣.
- نتن، وليم (ناشر) موسوعة بريتانكا، ١٩٦٧، الجزء ١٩، الصفحات ١٠٧٨-١٠٧٩.

فس المقاومة الفرنسية في الحرب العالمية الثانية في إبان الاحتلال النازي لفرنسا، عُرف بكونه مؤلف مسرحيات وقد رفدت مسرحيته الذباب Les Mouches (١٩٤٣) (الطبعة الإنجليزية The Flies ١٩٤٦) مواطنيه المضطهدين بتشجيع مقنع.

نشر سارتر، عام ١٩٤٣، رسالته الفلسفية الكبرى لفي كتابه الكينونة والعدم L' Etre et Le Néant، وغدا أكثر المفكرين الفرنسيين تأثيراً في حقبة ما بعد الحرب بفعل فلسفته الوجودية المُلحدة التي قدمها في كتابه المذكور الذ وكد استقلالية الفرد ومسؤوليته، كذلك.

لقد كان سارتر، دائماً، رجل اقصى اليسار، وكان مدافعاً متحمساً عن فكره الأدبي الملتزم engagé، عقائدياً، وإن كانت صلته بالحزب الشيوعي عاصفة ومشاكسة. نشر سارتر عام ١٩٤٧ سلسلة من المقالات يوضح فيها نظريته الأدبية في مجلة الأزمنة الحديثة Les Tembs Modernes التي أسسها عام ١٩٤٥. وقد جُمعت هذه المقالات، بعدئذ، في كتاب عنوانه ما الأدب؟ Quest que c'est la Littérature? [What is Literature?] نشر في باريس عام ١٩٤٧. في الفصل الأول من هذا الكتاب أي في "ما الكتابة؟" يستثني سارتر، بمهارة، وإن على نحو مخادع، الشعر من المناقشة إذ يُصنّفه مع الرسم والنحت والموسيقى، على اساسٍ إنه يتعامل مع الكلمات بوصفها أشياء. هذا التوجه، اساساً، هو الفارق المميز الذي وسم أعمال فاليري وإن قُبلت الأولويات لدى سارتر.

في الفصل الثاني من الكتاب، أي في "لم الكتابة؟"، طّور سارتر نظرة لعمل الأدب بوصفه موجودا بفعل التعاون بين الكاتب والقارئ. نقاش سارتر هذا بارع وعميق وبليغ وهو ينطبق على أكثر مما يصنف هو من الكتابة الملتزمة.

يتحدث جان جوميسون (راجع دي بواديفر، صفحة ٦٦٢) عن عادة سارتر "الغريبة بأن يجعل لنفسه اعداءا(" البغض هو غل ولكنه أكليل مجد"). كما ينعته برنار لمبير بأنه "كاتب كبير وأجمل ذكاء في عصره" (دي بوادفير، صفحة ٦٦١). أما دي بوادفير، صاحب معجم الأدب المعاصر فيرى، أنه "على مفترق الحاجات الصوفية الأكثر إختباء والأكثر لا وعياً في هذا العصر، فإن سارتر يبدو كنوع من الوسيط. فألقه الروحي وعينه اللاهوتية الصغيرة هما هنا في الإيمان الوهمي بصيرورة 'مطلقة' على الأرض". (دي بوادفير، صفحة ٦٥٦).

فإذا أردنا أن نتحدث بشئ من التفصيل عن اعماله، فأول ما حاز سارتر من سمعة كان بأعماله الروائية (مثلاً قصص الجدار Le Mur القصيرة ١٩٣٩) وكذلك بإدخاله نظريتي علم الظاهرات[١١٥] والوجودية غلى فرنسا من ألمانيا. وقد إستطاع أن يبرهن على قدرته في اختدام أسلوب علو الظاهر بنجاح وأصالة في معالجة مشكلات معينة، كما هو واضح في ثلاثة من أعماله المثيرة الخيال L' Imagination، ١٩٣٦ (الطبعة الإنجليزية Imagination، ١٩٦٢) وتخطيط نظرية في التأثيرات (= العواطف) Esquisse d'une théorie des émotion، Sketch for a Theory of the Emotion، ١٩٦٢) والمخيلة L' Imaginaire، ١٩٤٠ الطبعة الإنجليزية علم نفس الخيال The Psychology of Imagination ، أما الكينونة والعدم L'Etre el Le néant، ١٩٤٣ (الطبعة الإنجليزية Being and Nothingness،

---

[١١٥] علم الظاهرات: طريقة في وصف الوعي وتحليله عن طريق فهم الظاهرات المعاشة بالدراسة المباشرة لمعطيات الوعي ومن غير ما تأثير من افتراضات مسبقة.

١٩٥٦) ، محاولة سارتر الضخمة لبناء نظرية وجودية كاملة "للكينونة"، فقد منحته مقاماً بين البارزين من فلاسفة النصف الأول من القرن العشرين. لا يحوي هذا الكتاب عنصراً من عناصر التشاؤم حسب بل العدمية nihilism وقد أعاق تثمين نظريات سارتر. ففيه يرى سارتر إنه ليس هناك قانون أخلاقي وإن الإنسان "ما هو إلا عاطفة عقيمة" وليس هناك من يحترم حرية الآخرين وإن أساس الصلات بين البشر جميعاً هو الصراع.

الغثيان La Nauseé ، ١٩٣٨، أول رواية كتبها سارتر (الطبعة الإنجليزية Nausee، ١٩٤٩) (وفي نظر كثير من النقاد أفضل رواياته) محبوكة على نحو يوميات كاتب اسمه أنتوان روكونتا(ن) Antoine Roquentin الذي تقلقه صفة العالم الخارجي الفوضوية والمنفر واللزجة، فيصبو، عبثاً، غلى عالم واثق، متماسك، 'ذكوري' ، عالم يمكن التنبؤ به مثل عالم الفيزياء النيوتني (نسبة إلى نيوتن) ولكنه يجد الخلاص، أخيرا، في الفن، في خلق عوالم متخيلة، تتحلى بجمال الصورة التي لا تتوافر في عالم الواقع والواضح إن سارتر يشاطر إحساس بطله بالإغتراب من عالم "لزج" ولكنه لسرعان ما يفقد إيمانه في غمكان الخلاص بوساطة الفن، وبدلاً من ذلك، كان يقترب، أكثر فأكثر من المبدأ الماركسي للخلاص بوساطة العمل.

بعد الغثيان لم يكتب سترتر إلا رواية واحدة من أربعة أجزاء عنوانها Les Chemins de la Liberté و دروب الحرية (Paths of Freedom) وهي نوع من النسيج المنجد، القصد منها إعطاء صورة مختصرة لدروب الحرية المختلفة اتي يسلكها الناس وقد حُبكت باساليب متنوعة . وأخيرا، تخلى سارتر عن الجزء الأخير فلم ينهه. فالجزء الأول من هذه الرواية هو عصر العقل "L' Âge de Raisòn،

١٩٤٥ (الطبعة الإنجليزية The Age of Reason، ١٩٤٧) وهذا الجزء يمكن أن يقف وحده بوصفه رواية بطلها ماثيو Mathieu الذي تقوده تجاربه المكثفة ، ببضع أيام، من مجموعة واحدة من الأوهام عن الحرية غلى مجموعة أُخرى وهمية كذلك. أما الكتاب أو الجزء الثاني المهلة Le Sursise، ١٩٤٥ (الطبعة الإنجليزية The Reprieve ، ١٩٤٧) فهو مؤسَس على الرواية الامريكية 'الواقعية' أو 'الوثائقية' . هذه الرواية محاولة لإظهار القصة الداخلية لأسبوع أزمة ميونخ (أيلولن ١٩٣٨) في فرنسا. وذلك 'بمنتجة [أي بضميمة] ردود فعل الناس، على أختلافهم. وفي الكتاب [الجزء] الثالث الموت في الروح La Mort dans l'âme ١٩٤٩ (الطبعة الإنجليزية حديد في الروح Iron in the Soul) (العنوان في أمريكا، نوم قلق Troubled Sleep، ١٩٥٠)، عاد سارتر إلى التأريخ الشخص لماثيو، بطل روايته الأولى، وتعقب مغامراته حتى سقوط فرنساعام ١٩٤٠. وبعد أن كان، حتى الآن، شخصية غير مؤثرة، شخصية تضادد البطل antihero، حوّل سارتر ماثيو، تحت ضغوط المعركة، غلى بطل عسكري لم ينه سارتر الكتاب أو الجزء الرابع ولكن الفصلين الذين أكمل سارتر كتابتهما نُشرا عام ١٩٤٩ في النقد الذي كتبه تحت عنوان "صداقة غريبة" Drôle d' amittié في مجلة الأزمنة الحديثة Les Temps modernes.

عام ١٩٦٤، نشر سارتر سيرة ذاتية لطفولته عنوانها الكلمات Le Mots (The Words). هذا الكتاب القصير عمل أدبي بارز سجّل عودة إلى الوضوح الديكارتي Cartesian لكتاباته الأولى. وكان كتاباً نال سارتر بسببهجائزة نوبل للأدب التي منحت له عام ١٩٦٤ ولكنه رفضها لأسباب عقائدية، غفي هذا الكتاب حلل سارتر تكوين ذهنه ومزاجه بوصفه مفكراً ونظر على موت والده المبكر بوصفه شيئاً

صغيراً لأن ذلك منحه "ملكية" أُمه "طالني لا ينازعه فيها أحد". ومن جهة أُخرى، ساقته عزلته وحقيقتة كونه طفلا قبيحاً، تماماً، غلى عالم خيالي تسكنه مخلوقات متخيلة قرأ عنها وبكتاباته عن هذه المخلوقات أصبح سارتر كاتباً في الوقت الذي تعلم فيه كيف يكتب.

فإذا اردنا أن نلخص الأمر فعلينا أن نقول إن سارتر كتب في موضوعات كثيرة . فمن مؤلفاته في الفلسفة (كما أسلفنا) الخيال (١٩٣٦)، تخطيط نظرية في التأثيرات (١٩٣٩) و المخيلة (١٩٤٠) و الكينونة والعدم (١٩٤٣) و نقد العقل الجدلي (١٩٦٠). ومن رواياته وأقاصيصه: الغثيان (١٩٨٣) و "الجدار" (١٩٣٩) و دروب الحرية: الجزء الاول عصر العقل (١٩٤٥) و الجزء الثاني و المهلة (١٩٤٥) و الجزء الثالث الموت في الروح (١٩٤٩). ومن مسرحياته: الذباب (١٩٤٣) و الباب المغلق و أموات بلا قبور و البغي الفاضلة (أو المحترمة) (١٩٤٧) و الايدي القذرة (١٩٤٨) و نكراسوف (١٩٥٦) و سجناء ألتونا Les Sequestrés d' Altona (العنوان الأمريكي مدانو التونا The Condemned of Altona، ١٩٦٠) [الناشر مؤسسة غاليمار]. ومن كتاباته النفسية: القديس جينيه Saint Genet (باريس، ١٩٦٣)، وكتاب سيرته القصير والمتألق "الكلمات" Les Mots (باريس، ١٩٦٤). لهذين الكتابين اهمية بالغة في ما يتصل بطلاب الأدب [الناشر الرئيس لهذه الكتب مؤسسة غاليمار].

كتب الكثيرون عن سارتر متسائلين أهو ساذج أو متشائم أكثر من نستشيه، ووكدوا أن مهاجمته الديكارتية هي ممارسة رفدت نزعة غنسانية جديدة وأنه قدم نقداً ذا توجه مزعزع وقاده البحث الفلسفي المحض في الكينونة والعدم إلى رفض العمق، تماما، مثلما فعل رولان بارت، بعدئذٍ. ومهما يكن من أمر فأعماله [الباب المغلق، البغي

الفاضلة، سجناء ألتونا، والذباب ، مثلاً] تتسم بتوتر سارتري والأنسان فيها يعيش على أمل يائس سداه ولحمته أن المرء قد يكون حراً بإختبار موته كما فعل بابلو Pablo في "الجدار" "The Wall" وهكذا نجح في الأختيار السارتري، لإنه قام بإختيار حقيقي authentic choice بوصفه كائنا حراً a free being .

- **كلود ليفي ستراوس**[116] **Claude Lévi-Strauss**:

ولد شتروا س في بلجيكا عام ١٩٠٨ وتعلم في جامعة باريس ودرس فس جامعة ساوباولو s ôa Paulo في البرازيل من عام ١٩٢٥حتى عام ١٩٣٩. وفي أثناء هذه المدة اجرى عملاً ميدانيا على هنود أمريكا الجنوبية وقد عُيّن رئيساً لعلم الانثروبولوجيا[117] الإجتماعي في كلية فرنسا، في باريس عام ١٩٥٨. تتضمن أعمال شتروا س، في ما تتضمن، إضافة إلى مقالاته "غشيان المحارم المحرم"،[118] قطعان حزينة (بالريس ١٩٥٥، Tristes Tropiques [عالم في تضاؤل] (١٩٦١) [World on the Wane] و "الأنثروبولوجيا البنيوية" (باريس، ١٩٥٨) Anthropologie [Structural Anthropology=] Structuralale. والذهن الوحشي (باريس، ١٩٦٢) La Pensée Savage [النسخة الإنجليزية صدرت عام ١٩٦٦ The Savage Mind:].

---

[116] لوج، ديفد (محررا)، صفحة ٥٤٥.

[117] "الانثروبولوجيا": علم يبحث في أصول الأجناس البشرية وأعراقها وثقافاتها وعاداتها.

[118] نشرت في كتاب ديفد لوج (محررا): النقد الأدبي للقرن العشرين: مختارات ادبية، لندن: مجموعة لونغمان المتحدة، ١٩٧٢، الصفحات ٥٤٦-٥٥٠

لم يكن شتروس ناقداً أدبياً ولكنه كان عالماً إجتماعياً في "الانثروبولوجيا". وعمله في الأسطورة والأساطير لا يمس الدراسات الأدبية إلا حساً رقيقاً. غير أن الآخرين ألفو أهدافه الفكرية ووسائله قادرة على تطبيق أوسع في حقل النقد الأدبي، والمصطلح العام لهذه الأهداف والوسائل هو "البنيوية "Structuralism- وهو مصطلح مشتق من علم اللغة الحديثكما مارسه سوسير Saussure وجاكوبن Jakobs وجومسكي Chomsky.

يتخطى علم اللغة البنيوي وصف لغة محددة لكي يتعقب "البنية العميقة" the deep structure للجملة، تلك البنية التي تنتظم اللغات، جميعاً. والمثال الأول الذي قدمه شتروس في مقالته "غشيان المحارم والأسطورة" "Incest and Myth" يبين أن العالم الإجتماعي "الأنثروبولوجي" يحاول أن يحلل المظاهر المتنوعة لغشيان المحارم المحرم incest tab بالطريقة ذاتها التي يتبعها علم اللغة الحديث. البنيوية، إذن، معنية بإكتشاف حقاق عالمية في ما يخص الذهن البشري وذا يتضمن العمل في مستوى عالٍ، تماماً، من "العمومية" generality- واحياناً في مستوى الجبر algebra.

قد يبدو كل هذا بعيداً عن إهتمام النقد الأدبي عن تقليد الأدب الإنكلو-أمريكي، خاصة، ذلك النقد الذي "يوكد" النص الفردي والمؤلف الفرد. المثل الثاني لشتروس الذي يتعقب فيه موضوع "غشيان المحارم" في علم الاساطير وينجح في إحاطة اللثام عن صلة بنيوية لافتة النظر من الفن الشعبي لامريكا الجنوبية. واسطورة اوديب Oedipus Myth

وأسطورة الكأس المقدسة[119] the Grail، هذا المثال الثاني يشير إلى إمكانيات الوسيلة البنوية أن ترتب كتّلاً أوسع من المواد الأدبية وأن تفسرها. تعقب هذه الأمكانات، حتى الآن المعنيون من فرنسا، على نحو رئيس ولو أنه يمكن أن يقال إن نورثروب فراي Northrop Frye في كندا قد طّور، على نحو مستقل، صورة تخصه من النقد الأدبي البنيوي ومارسها.

- **فرانسوا رينيه دي شاتوبريان[120] (١٧٦٨-١٨٤٨) Françoeis René Chateaubriand:**

هوواحد من الكتاب الرومانسيين في فرنسا. كان سياسيا متميزاً ولكنه كان كثير الأخطاء. أُنتخب عضواً في المجمع العلمي الفرنسي بفعل ثلاثة من كتبه. ولد في سنت[=القديس] مالو St.Malo في مقاطعة "بريتاني" Brittany [شمال غرب فرنسا] وتحولت العائلة، طلبا للمجد، إلى كمبورغ Combourg حين كان شاتوبريان في التاسعة من عمره. وغدت قلعة العصور الوسطى المهجورة، شيئا ما، وغابات البلوط القديمة والأرض البراح مهاداً مألوفا لشبابه. وأمضى وأُخته الأصغرمنه لوسيل Lucile، القوية المشاعر أيامهما يتجولان من حول ريف بريتو(ن) Breton وتولتهما حالة من السأم والأحساس، حالة عززت القليل من الأحلام الخيالية.

---

[119] هناك زعم بأن المسيح شرب بهذه الكأس في العشاء المقدس وأصبحت بعد ذلـــك الضالة المنشودة التي يجّد المسيحيون المتجمسون في البحث عنها.

[120] بنتن، وليم (ناشر)، موسوعة بريتانكا، الجزء (٥)، الصفحات ٣٣٩-٣٤٠.

عاش شاتوبريان حياة أكثر طبيعية بين أصدقائه وأخواته المتزوجات في بريتاني وباريس، أنهتها، فجأة، الثورة الفرنسية. وأبحر عام ١٧٩١ ليكتشف الولايات المتحدة. وزار هناك، شلالات نيغارا Niagara Falls وبدأ بكتابة قصيدة نثرية قُيِّض لها أن تكون "ملحمته" الهندية.

كان خالي الوفاض حين عاد إلى فرنسا وحلت عائلته المشكلة بزواجه من وريثة موسره ولكنها لم تكن جميلة أو مرنة الذهن.

إلتحق بمعسكر الملكيين ،بعدئذٍ، وجُرِح في حصار ثيونفيل وأبحر إلى إنكلترا عام ١٧٩٣، ممتهنا التعليم. عاد إلى لندن ثانية، روعته أنباء إعدام أخيه وزوجته وإعتقال الأقرب إليه. إنكب على ملحمته الهندية "Les Natchés" ، وهي قصيدة نثرية ولقد تعلم شاتوبريان، وهو يفعل ذلك، من الشعر الإنجليزي أن اللون يمكن قبوله حتى في الإسلوب الرفيع Les style noble وهو إن لم ير إلا قليلا من أمريكا فقد شهد غابات عذارى ونام في خيم الهنود في الوقت الذي كان يرى فيه كل شئ ويشعربه بما للشاب من إحساس ثاقب.

أوآئل عام ١٨٩٧، نشر، في لندن، الجزء الأول من " مقالة في الثورة" "Essay on Revolution" صدمت برفضها المسيحية، أصدقاءه من المهاجرين émigrés الملكيين ولكنها أدخلته أوساط مفكري لندن. بدأ، عام ١٧٩٨، يكتب بحثا رومانسيا عن المسيحية قرّبه إلى أوساط الملكيين الورعة في لندن عام ١٨٠٢. [إشتهر البحث، أخيرا بوصفه عبقرية المسيحية Genie du Christianisme -١٨٠٢].

وحين أُستدعي شاتوبريان إلى باريس، وجد أن كتاباته غير معروفة هناك فبدأ بمراجعة ملحمته الهندية وظهر جزء منها في الدو Aldo عام ١٨٠١. وقد نالت إستحسانا من لحظتها. فقد مزجت بين الانشودة الرعوية الكلاسيكية وجماليات الرومانسيه وفي منتدى بولين بومو

Pauline de Beaumont الباريسي ألفى أمراة أحبها وقد شجعته هذه المراة على إكمال عبقريه المسيحية" وقد فسّر الكتاب بعد أسبوع من توقيع نابليون إتفاقا مع البابا وظل رمزاً لحقبة. حقق له الكتاب شيئا من الإعتراف بموهبته. تقلب شاتوبريان في المناصب السياسية بداية عام ١٨٠٣ ونهايته ، فكان سكرتيراً وقائم أعمال في السفارات الفرنسية وحين وصوله إلى باريس إستقال من خدمة الإمبراطور نابليون.

عام ١٨٠٦، قام برحلة إلى الغرب بحثا عن مادة أدبية وكان ثمرة جولته التي قادته إلى أماكن كثيرة ثلاثة أجزاء من بيان رحلة من باريس إلي القدس Itinéraire de Paris à Jérusalem. كما ظهرت له كتب أُخرى مثل الشهداء Les Martyrs [عام ١٨٠٩] والأكثر قبولا كتابه مغامرات أبن سراج الأخير Adventures du dernier Aben cérage بعد عودة لويس الثامن عشر Louis XVIII واجه مصاعب مالية لكنه بدأ بكتابة، ربما، أكثر مآثره خلوداً، مذكرات الضريح الآخر Mémoires d'autre- tombe . تقلب ثانية في المناصب السياسية، التي كان يكّن لها كرها، بين عامي ١٨٢١-١٨٢٢، فعين سفيراً ثم وزيراً للخارجية لتسبب "فاتورة" الحرب على أسبانيا نهايتَه.

- **بول فاليري**[١٢١] (١٨٧١-١٩٤٥) **Paul Valery:**

ولد فاليري في جنوب فرنسا ووغد شاباً غلى باريس حيث أكثر من زيارة منتدى ستيفاني مالارميه، ذلك المنتدى الذي كان يؤمه الأُدباء كل ثلاثاء. كان مالارميه عميد doyen الشعراء الرمزيين الفرنسيين. أما

---

[١٢١] لوج، ديفد، (محرر)، ١٩٧٢، الصفحة ٢٥٣.

فاليري فكان يفصح عن موهبه الشعر الرمزي، نظرياً وممارسة وإن كان يفعل ذلك على نحو أكثر صرامة وتحليلاً وموضوعية، من رنجيل السابق رحيل مالارميه Mallarmé وفيرلين Verlaine وريمبو Rimbaud.

أكثر كتبه في الشعر شهرة، ربما كان الحديقة الفتية Le Jeanne Parque (باريس، ١٩١٧) ومفاتن Cahrmes (باريس،١٩٢٢) [تضمن هذا الكتاب القصيدة الشهيرة "المقبرة البحرية" "La Cimitière Marin". كان فاليري في آخر حياته، استاذاً في كلية فرنسا Collège de France وقد القى محاضرات كثيرة كما كتب مقالات كثيرة في موضوع الشعر ن وتحديداً، في ما يخص الناحية النظرية والمتأملة. وقد أشار ت. س. اليوت T.S. Illiot إلى ذلك قائلاً: "كان فاليري شغولاً، على نحو دائم، بحل أُحجية غير قابلة للحل، أُحجية أسلوب كتابة الشعرو المادة التي كان يشتغل عليها هي ذات شعره".

- **بول ماري فيرلين[١٢٢] (١٨٤٤ـ١٨٩٦) Paul Marie Verlaine:**

لم يكن فرلين واحدا من الشعراء الغنائيين الفرنسين بل كان أميراً لهولاء الشعراء وهو ممهد لموسيقى الكلمة الواحدة التي تسم حالة أنتقال بين الشعراء الرومانسيين والرمزين. ولد في ميتز metz وكانت ظروف الأبن الوحيد مريحة فكان مدلل أمه. في السنة الرابعة عشرة من عمره، أرسل أول قصائده المسماة "الموت" "Le Mort" إلى "الأستاذ" فكتور هوغو.

[١٢٢] بنتن، وليم، موسوعة بريتانكا، ١٩٦٧، الجزء ٢٢، الصفحات ٩٨٥-٩٨٦.

إجتاز "البكلوريا" عام ١٨٦٢ بدرجة تميزه في الترجمة اللاتينية وأصبح كاتباً في شركة تأمين ثم في قصر مدينة باريس. وكان الشاب المعجب ببودلير، يكتب الشعر، طول هذا الوقت، ويرتاد المقاهي والمنتديات حيث يلتقي بالأُدباء الموهوبين، آنذاك، مثل مالارميه، أناتول فرانس Anatole France وآخرين.

أفصح كتابه الأول قصائد زحلية Poèmes Saturniens (١٨٦٦) الذي يحاكي الشعراء المعاصرين، أفصح عن الحب والحزن بسبب من أن قريبته آليسا تزوجت من آخر وماتت عام ١٨٦٧. في اعياد غزلية Fêtes galantes (١٨٦٩). غُلفّت العاطفة الشخصية بصور ومشاهد وشخوص حاقدة تأثرت بكوميديا الفن Commedia dell'arte و"بتوليف لحني" من واتو Watteau ولانسيرتLancert وربما من مونتسيه Monticelli. وقد ألهمه زواجه من ماتيلد موتيه Mathilde Mauté التي كانت في السادسة عشرة من عمرها قصيدة ساحرة عنوانها "الأغنية الجميلة" "La Bonne chanson". هجر زوجته عام ١٨٧٢ ليجوب، مع ريمبو Rimbaud، شمال فرنسا وبلجيكا. كتب وأعاد صقل اغانٍ بلا كلمات Romances sans Paroles، [Songs without Words] التي بلغت، في ما يفتتح السفر من صفحاتها، درجة عالية من الموسيقى جسدت تجاربه النثرية "المتقدمة". يكمن كثير من مادة هذه القصائد في المنظر الطبيعي أو الندم أو ذم زوجة كانت تبغي الأنفصال عنه. نشر هذه المجموعة صديقه ليبلتيه Lepelletier، أوآئل عام ١٨٧٤ حين كان الشاعر يقضي حكماً بالسجن امده عامان لاصابته ريمبو Rimbaud بمسدس في أثناء عاصفة عاطفية في بروكسل عام ١٨٧٣. العام ذاته توج الندم والغياب في السجن والقراءة الدينية رجوعه إلى الكاثوليكية- صيف عام ١٨٧٤ بعد إنفصال زوجته قضائيا عنه.

وبعد مغادرته السجن بداية عام ١٨٧٥ عاد إلى إنكلترا ودرّس الفرنسية. عام ١٨٧٧ رجع إلى فرنسا. وبعد وفاة لوسيان ليتنوا Lucien Létinois، طالبه الذي تبناه عام ١٨٨٣ و وفاة والدته عام ١٨٨٦ إنغمس فيرلين في الشرب والفسوق.

أكثر قصائده في الحكمة Saggesse نشرت، على حسابه، عام ١٨٨٠.أما الأعتراف بموهبته الأدبية فقد كان العام ذاته. قصيدته المشهورة "الفن الشعري" "Art poetique" التي كتبت في السجن تبناها الرمزيون من الشعراء الشباب.

قصائده بموازاة Parallèlement(١٨٨٩) تحوي قطعا تتسم بالهام بوهيمي وشهواني وهي تساوي، فنياً، قصائده المحترمة. وقد أعترف فيها فيرلين، بصراحة، بالطبيعة التي توازي بين جبلته وعروس شعره في حب Amour (١٨٨٨). بعض من قصائده الجديدة لاتزال توحي بالسحر القديم، مثل مقاطع النوح على فتاه لوسيان ليتنوا، خاصة، وهي المقاطع التي تحاكي قصيدة تينسن "في ذكرى" "In Memoriam".

إن أفضل شعر فيرلين يجسد إنفصالا كاملاً عن البلاغة الطنانة. وهو وقد نفر من الضوضاء العالية اليومية المتكررة clichés وإختلاف الالوان، أظهر أن لغة الام، وفيها الصيغ لاتستطيع إيصال ظلال معاني الشاعر البشرية، بالإيحاء والغموض اللذين يأسران القارئ بنزع سلاح فكره، حسب.بل إن الاصوات ذاتها تستطيع أن تصنع موسيقى منسابة وأكثر هدوءاً وأكثر قابلية على إداء المعنى. وإكتشافه ما للغة الفرنسية من "موسيقية" حميمة كان، بلا ريب، فطريا. وكان في أفضل سنواته، فناناً واعياً يحاول أن يطورموهبة فطرية وأن "يصلح" التعبير الشعري لامته الفرنسية.

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق في بغداد ١٣٧٧السنة ٢٠١١م

هذا الكتاب

ينظر بارت الى الطراز fashion بوصفه قصداً بارزا لأن طبيعته السميولوجية [العلاماتية] واضحة . تماما . فسترتي [جاكيتي]. في الصفوف . أو أي سترة اخرى . بالنسبة لبارت . لا معنى لها . تماماً مثل القمصان الخفيفة . ولكن يمكن لأحدهم من الخارج . أن يستنتج أن السترة "تعني" الحق في أن يأتي المرء متأخراً . و أن ينسى كتابه . و أن يحاور طويلاً . و أن يقعد نائياً عن الآخرين و أن يخبرهم بما عليهم أن يقرأوا و يكتبوا . و باختصار . فإنها تعني السلطة أو القوة . و لكن الطلاب في المدارس الانجليزية هم الذين يرتدون السترات . فإن درّست في هذه المدراس و ارتديت معرقة [كنزة] في الصف فهي تعني القوة . و السترة [jacket] اي العلامة sign تعني . في هذه الحالة . غياب القوة . تصور هذه الحالة مسألة مهمة وهي أن السترات و المعرقات ليس لها معنى متأصل فيها و إنما لها معنى يخوله الاختلاف / الارجاء differance .و المسألة الثانية هي أن المعنى شئ اعتباطي . إذ يمكن أن الصق المعنى إما بالسترة و إما بالمعرقة . إعتماداً على الظروف . و المسألة الثالثة تخص العودة الى البنيوية الانثروبولوجية . فالسترة هنا تعمل ضمن ضدائد ثنائية جوهرية هي السيطرة / الخضوع و تموضع نفسها في مكان ما بين + قوة (سيطرة) – قوة (خضوع).

بيت الحكمة / بغداد - جمهورية العراق

هاتف إتصالنا 07400190845

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق 1377 لسنة 2011



WWW.baytalhikma.iq

info@baytalhikma.iq

الطباعة: مطبعة شفيق